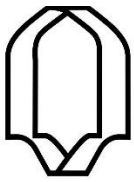
بسم الله الرحمن الرحیم



دانشگاه یزد
گروه زبان و ادبیّات فارسی

فصلنامهٔ علمی

کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

سال بیست و چهارم، شمارهٔ ۵۷
تابستان ۱۴۰۲

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

سال بیست و چهارم، شمارهٔ ۵۷، تابستان ۱۴۰۲

صاحب امتیاز: دانشگاه یزد

مدیر مسئول: دکتر محمّدکاظم کهدویی

سردبیر: دکتر مهدی ملک‌ثابت

مدیر داخلی: دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی

ویرایش:

بخش فارسی: دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش

بخش انگلیسی: احمدرضا اسلامی‌زاده

امور رایانه: علی‌محمّد قائمی‌نیا

اجرای طرح روی جلد: نیلوفر قدیر

ناظر چاپ: انتشارات دانشگاه یزد

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: قم، نشر هم‌میهن

شمارگان: ۱۰۰ نسخه

شاپا چاپی: ۲۶۴۵-۴۵۳X

پردیس علوم انسانی و اجتماعی

گروه زبان و ادبیّات فارسی

اعضای هیأت تحریریه «به ترتیب حروف الفبا»

دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش: استادیار دانشگاه یزد

دکتر اصغر دادبه: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی

دکتر نصرالله امامی: استاد دانشگاه شهید چمران اهواز

دکتر حکیمه دبیران: استاد دانشگاه خوارزمی

دکتر محمّدصادق بصیری: استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان

دکتر کوروش صفوی: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی

دکتر مهین پناهی: استاد دانشگاه الزهرا(س)

دکتر محمّد غلامرضایی: استاد دانشگاه شهید بهشتی

دکتر جلیل تجلیل: استاد دانشگاه تهران

دکتر میرجلال‌الدّین کزازی: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی

دکتر یدالله جلالی‌پندری: استاد دانشگاه یزد

دکتر محمّدکاظم کهدویی: استاد دانشگاه یزد

دکتر احمد خاتمی: استاد دانشگاه شهید بهشتی

دکتر مهدی ملک‌ثابت: استاد دانشگاه یزد

دکتر محمد خدادادی: دانشیار دانشگاه یزد

دکتر محمّدرضا نجّاریان: استاد دانشگاه یزد

دکتر علیم‌اشرف خان: استاد دانشگاه دهلی

دکتر نادر نصیری‌مقدّم: استاد دانشگاه سوربن فرانسه

کاوش‌نامه در سایت مجلات علمی ایران

به آگاهی خوانندگان گرامی می‌رساند چکیده، کلیدواژه و خلاصه مقالات کاوش‌نامه در سایت مجلات ایران به نشانی الکترونیکی **www.magiran.com** قابل مشاهده، استفاده و خریداری است.

کاوش‌نامه در پایگاه اطّلاعاتی نشریات علمی معتبر(ISC)

مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فناوری، پایگاه اطّلاعاتی نشریات علمی معتبر(**ISC**) را تأسیس کرده است. در این پایگاه، نشریات معتبر با توجّه به میزان ارجاعی که به مقالات آنها می‌شود، رتبه‌بندی شده و براساس ضریب تأثیر (**Impact Factor**) تنظیم می‌شوند. فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه برای مراجعه و استناد پژوهشگران عضو این پایگاه قابل دسترسی و استناد است. نشانی پایگاه: **www.srlst.com**

ضمناً کاوش‌نامه در پایگاه علمی جهاد دانشگاهی(**SID**) نیز نمایه می‌شود.

نمایه شدن فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه

در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(ISC) و دریافت ضریب تأثیر(IF):

براساس نامهٔ مدیر محترم امور پژوهشی مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فناوری، فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(**ISC**) نمایه می‌شود و از پایگاه مزبور موفق به دریافت ضریب تأثیر(**IF**) شده است.

فصلنامهٔ «کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات» براساس نامهٔ ۳/۵۲۵۷ مورخ ۱۳۸۶/۶/۲۶ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور حائز درجهٔ علمی-پژوهشی گردیده است و به موجب نامهٔ شمارهٔ ۳/۶۷۴۹ مورخ ۱۳۸۶/۸/۱۳ کمیسیون مزبور، مقالات مندرج در شماره‌های ۱۱، ۱۲ و ۱۳ کاوش‌نامه نیز دارای امتیاز علمی‌پژوهشی است.

*نشانی دفتر فصلنامه: یزد، صفائیه، خیابان پژوهش، دانشگاه یزد، ساختمان استقلال، پردیس علوم انسانی و اجتماعی، دفتر مجلّهٔ علمی دانشگاه یزد، اتاق ۲۰۳، کدپستی: ۱۳۱۴۹-۸۹۱۵۸.

تلفاکس: ۰۳۵-۳۱۲۳۴۱۲۸ ایمیل:kavoshnameh@yazd.ac.ir

همکاران علمی این شماره:

دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی (دانشیار دانشگاه یزد)، دکتر یدالله جلالی پندری (استاد دانشگاه یزد)، دکتر عبدالله حسن‌زاده میرعلی (دانشیار دانشگاه سمنان)، دکتر مهدی حیدری (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر اصغر شهبازی (دانشیار دانشگاه فرهنگیان شهرکرد)، دکتر مجاهد غلامی (استادیار دانشگاه خلیج فارس)، دکتر احمد غنی‌پور ملکشاه (استاد دانشگاه مازندران)، دکتر سیدعلی قاسم‌زاده (استاد دانشگاه بین‌المللی امام خمینی «ره»)، دکتر محمدکاظم کهدویی (استاد دانشگاه یزد)، دکتر داوود واثقی خوندابی (دانشجوی پسادکتری دانشگاه یزد).

خطّ مشی فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

این فصلنامه مقالاتی را که دارای اصالت و نوآوری (Original Research) باشد، روش تحقیق علمی را رعایت کرده و از منابع معتبر و اصلی استفاده کرده باشد، خواهد پذیرفت. با توجّه به خطّ مشی فصلنامه، مقاله باید درحوزهٔ مباحث مربوط به زبان و ادبیّات فارسی باشد؛ از اینرو کاوش‌نامه از پذیرفتن مقاله با موضوع زبان‌های عربی و انگلیسی معذور است.

پیش از ارسال مقاله به نکات زیر توجّه فرمایید:

• مقالات صرفاً به صورت الکترونیک و از طریق نشانی ذیل ارسال شوند:

http://kavoshnameh.yazd.ac.ir

• مقالهٔ ارسال شده در نشریهٔ دیگری چاپ نشده و همزمان برای نشریات دیگر ارسال نشده و یا در همایش‌ها عرضه نشده باشد.

• زبان رسمی مجلّه فارسی و ارائهٔ چکیدهٔ انگلیسی و همچنین ترجمهٔ فهرست منابع به زبان انگلیسی الزامی است.

• حجم مقاله باید بین ۵۰۰۰ تا ۸۰۰۰ کلمه باشد و مجلّه از پذیرش مقالات بیش از ۸۰۰۰ کلمه معذور است.

• ثبت اسامی تمامی نویسندگان (در مواردی که مقاله بیش از یک نویسنده دارد) در سایت نشریه الزامی است.

• رسم‌الخطّ مقاله، براساس دستور خطّ فرهنگستان زبان و ادب فارسی (مصوّب ۱۴۰۱) تنظیم شده باشد. رعایت نیم‌فاصله در نوشتن واژه‌ها و ترکیبات الزامی است.

• نشریه در اصلاح مقالاتی که نیاز به ویرایش داشته باشند، آزاد است.

• مقالات مستخرج از پایان‌نامهٔ تحصیلی و یا مقالاتی که با همکاری اعضای هیأت علمی دانشگاه‌ها ارسال می‌گردد باید:

الف) همراه با نامهٔ تأیید استاد راهنما یا همکار عضو هیأت علمی باشد.

ب) نام استاد/ استادان راهنما یا همکار/ همکاران عضو هیأت علمی بعد از نام نویسندهٔ مسئول مقاله ذکر شود.

• مسئولیّت صحّت علمی مطالب مندرج در مقاله بر عهدهٔ نویسنده/نویسندگان آن است.

• در صورت عدم رعایت اصول اخلاقی نشر و موارد مصداق تخلّف علمی مانند ارسال همزمان به نشریات دیگر یا کپی‌برداری، بسته به مورد، در سه سطح و روش برخورد خواهد شد:

الف) تذکّر کتبی به نویسندهٔ مسئول مقاله؛
ب) محرومیّت از بررسی مقالات دیگر ارسال شده به فصلنامه به مدّت مشخّص؛
ج) اطّلاع به سازمان متبوع نویسندهٔ مسئول مقاله.

• چاپ مقاله، منوط به تأیید نهایی هیأت تحریریّه است.
• پذیرش مقاله برای چاپ، پس از تأیید هیأت داوران، به اطّلاع نویسنده خواهد رسید.
• بررسی مقالات در این نشریه منوط به پرداخت هزینه است. با عنایت به مفاد «آیین نامه تعیین هزینهٔ پردازش مقاله در نشریات علمی دسترسی باز» (مصوّب ۰۱/۰۲/۱٤۰۰ توسط وزارت عتف) به استناد صورتجلسهٔ شمارهٔ ٦۷٦ هیأت رئیسهٔ دانشگاه یزد (مورّخ ۲۸/۰۲/۱٤۰۰) هزینهٔ مصوّب پردازش مقاله در نشریه ٤۰۰۰۰۰ تومان است. نویسندگان باید در زمان پذیرش مقاله مبلغ ۲۰۰۰۰۰تومان و قبل از انتشار رسمی مقاله نیز مبلغ ۲۰۰۰۰۰ تومان واریز نمایند.
• چنانچه مقاله‌ای فاقد هر یک از موارد ذکرشده در خطّ مشی کاوش‌نامه باشد، از روند بررسی خارج می‌شود.

شیوه‌نامهٔ حروف‌نگاری مقالات:

مقاله با قلم لوتوس۱۳ برروی کاغذ A4 با گذاشتن دو سانتیمتر حاشیهٔ اضافی در اطراف و در محیط ورد ۲۰۰۷یا ۲۰۰۳ (word 2007-2003) به بالا حروف‌نگاری شود.

مقالات ارسال شده باید دارای بخش‌های زیر باشد:

۱ـ عنوان
۲ـ نام نویسنده یا نویسندگان در زیر عنوان، سمت چپ، در صدر چکیده نوشته شود و نام نویسندهٔ عهده‌دار مکاتبات با ستاره مشخّص شود و در زیرنویس، مرتبهٔ علمی و نام دانشگاه یا مؤسّسهٔ مربوط به هر یک از نویسندگان به ترتیب ذکر شود (نوشتن نام نویسندگان در صدر مقاله فقط پس از پذیرش مقاله و در فایل‌های نهایی آمادهٔ چاپ ضروری است و ذکر نام نویسندگان در ابتدای ثبت مقاله، مانع ارسال مقالات به داوری خواهد شد).
۳ـ چکیده (بین ۱۵۰ تا ۲۵۰ کلمه)
٤ـ واژه‌های کلیدی (بین ۳ تا ۵ واژه) واژه‌های کلیدی مورد نظر با علامت ویرگول (،) از هم جدا شوند.
۵ـ مقدّمه (دربردارندهٔ بیان مسأله، سابقهٔ تحقیق، اهداف و ضرورت بحث باشد)
٦ـ بحث و بررسی
۷ـ نتیجه‌گیری

۸ـ یادداشت‌ها: شامل پیوست‌ها ، ضمائم، پی‌نوشت‌ها و به طور کلّی مطالبی است که جزو اصل مقاله نیست، امّا در ایضاح موضوع نوشته، ضروری و مناسب به نظر می‌رسد. یادداشت‌ها در انتهای مقاله (قبل از فهرست منابع) قرار می‌گیرد (با قلم اندازهٔ ۱۰ تایپ شود).

۹ـ فهرست منابع

فهرست منابع به شیوهٔ زیر تنظیم شود:

الف) کتاب‌ها

نام خانوادگی، نام(تاریخ انتشار داخل پرانتز)، نام کتاب، نام مترجم یا مصحّح، نوبت چاپ(دوم به بعد)، محلّ نشر، نام ناشر.

مثال: زرّین‌کوب، عبدالحسین(۱۳٦۲)، ارزش میراث صوفیّه، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

ب) مقالات مندرج در مجلاّت

نام خانوادگی، نام(تاریخ انتشار داخل پرانتز)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، نام مجلّه، دوره و شمارهٔ مجلّه، صفحهٔ آغاز و پایان مقاله:

ابراهیمی دینانی، آرزو(۱۳۹۳)، «کمال در مشرب عرفانی عزیزالدّین نسفی»، کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲۷، صص۱٤٦ ـ ۱۰۳.

ج) مقالهٔ مندرج در مجموعه مقالات یا دانشنامه‌ها

نام خانوادگی، نام(نویسنده/ نویسندگان)(تاریخ انتشار)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، عنوان کتاب، نام گردآورنده یا سر ویراستار، محلّ نشر: نام ناشر، جلد، صفحهٔ آغاز و پایان مقاله:

نوش‌آبادی، تاج‌الدّین(۱۳۸۱)، «کاویان»، دانشنامهٔ ادب فارسی، به سرپرستی حسن انوشه، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، جلد۳، ص۸۲۰.

د) سایت‌های اینترنتی

نام خانوادگی، نام نویسنده(تاریخ درج شده در سرآغاز مقاله و یا تاریخ رؤیت)، «عنوان موضوع یا مقاله داخل گیومه»، نام و آدرس سایت اینترنتی.

هـ) لوح فشرده

نام خانوادگی، نام، سال انتشار(درون پرانتز)، عنوان، نام لوح فشرده، محلّ نشر، نام ناشر.

یادآوری:

- اسامی خاص و اصطلاحات لاتین و ترکیبات خارجی بلافاصله پس از فارسیِ آن داخل پرانتز در متن مقاله ذکر شود.
- جدول‌های بزرگ در صفحات جداگانه تنظیم شود.

فهرست مطالب

عنوان صفحه

دریغ آن جوانی و آن فرّ و بخت (به یاد دکتر کورش صفوی) ۹
دکتر یدالله جلالی‌پندری
کارکرد ساخت گذرایی در تحلیل تیپ‌شناسی شخصیت در رمان «ترلان» ۱۱
سلمان گودرزی، دکتر بتول واعظ، دکتر ارسطو میرانی
نقد زبان حماسی در منظومهٔ برزونامه (بخش کهن) ۵۵
دکتر حامد بشیری‌زیرمانلو
واکاوی «تقابل»، در «عدم‌قطعیت» معنای پست‌مدرنی «من و انکار شراب این چه حکایت باشد؟!» از حافظ ۸۹
دکتر محمدرضا پاشایی، دکتر سعید قاسمی‌پُرشکوه
بررسی تأثیرپذیری حسین منزوی از غزل‌های حافظ و سعدی بر مبنای نظریهٔ ترامتنیت ۱۲۵
زهرا ابراهیمی، دکتر سعید حاتمی، دکتر جلیل شاکری
معانی متفاوت واژه‌ها و ترکیبات عامیانه در مقالات جلال آل‌احمد ۱۴۵
محمد صدیقیان، دکتر رضا فهیمی، دکتر منیژه فلاحی
تحلیل محتوای کیفی گفتگو با کوه دماوند در شعر معاصر ۱۸۷
توران فرّخی، دکتر محمّدحسین نیکداراصل
Abstract.....3

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و چهارم، تابستان ۱٤۰۲، شمارهٔ ۵۷، صفحات ۱۰-۹
DOI: 10.29252/KAVOSH.2023.3378

دریغ آن جوانی و آن فرّ و بخت
(به یاد دکتر کورش صفوی) *
(یادداشت کوتاه)

دکتر یدالله جلالی‌پندری[۱]
عضو هیأت تحریریه مجله کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی

بعد از مرحوم دکتر محمّدعلی صادقیان، دومین عضو هیأت تحریریه کاوش‌نامه از میان ما رفت. دکتر کورش صفوی (متولد ٦ تیر ۱۳۳۵) عضو هیأت علمی دانشگاه علّامه طباطبایی بود و گروه زبان‌شناسی آن دانشگاه با حضور او شهرت یافته بود. نگارنده در سال ۱۳۷۹ به عنوان مدیر گروه در تلاش تأمین استاد برای دورهٔ تازه راه‌اندازی‌شدهٔ دکتری ادبیات فارسی دانشگاه یزد بودم. پس به دکتر کزازی (همکلاس سابق دورهٔ دکتری در سال‌های ٦۸ تا ۷۲) متوسل شدم و ایشان وساطت کرد و مرحوم دکتر صفوی پذیرفت که روزهای پنج‌شنبه برای تدریس درس «تحقیق در دستور زبان» به یزد بیاید و آمد. هر پنج‌شنبه که برای استقبال او به فرودگاه می‌رفتم او را شادتر از گذشته می‌دیدم، در عوالمی دیگر سیر می‌کرد و همین بود که دانشجویان او، که به غیر از یکی دو نفر بقیه از سالمندان روزگار بودند، از کلاس‌های او شکفته‌تر از ساعت قبل بیرون می‌آمدند. می‌گفت: «زبان علم ممکن است سخت باشد ولی بیان علم باید به گونه‌ای باشد که مادربزرگ بی‌سواد من هم آن را بفهمد» و با همین روش، تدریس می‌کرد و شگفتی دانشجویان را برمی‌انگیخت.

---

[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: jalali@yazd.ac.ir

تعریف می‌کرد که پدرش عمادالدّین صفوی، استاد دانشکدهٔ حقوق دانشگاه تهران بوده و او زبان آلمانی را در خانهٔ پدر آموخته و بعد از دوران دبیرستان به آلمان و سپس اتریش و آنگاه آمریکا رفته و در سال ٥٦ با لیسانس زبان‌شناسی به ایران برگشته و در دورهٔ فوق‌لیسانس زبان‌شناسی دانشگاه تهران به تحصیل پرداخته است. به نظرم رسید که او را در آن زمان در بوفهٔ دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تهران بسیار دیده باشم؛ خودش نیز تعریف می‌کرد که پاتوق او و همکلاسی‌هایش در آنجا بوده است. در پاییز ۵۸ از پایان‌نامهٔ خود دفاع کرده بود و قبل از انقلاب فرهنگی و تعطیلی سه سالهٔ دانشگاه‌ها به عضویت دانشگاه علّامه درآمده بود.

دیدار او در سال ٦٨ را کاملاً به یاد آوردم. او دانشجوی دکتری زبان‌شناسی بود و نگارنده دانشجوی دکتری ادبیّات فارسی، موضوع رساله‌اش «اسباب نظم در زبان فارسی» بود که بعداً به صورت کتاب معروف «از زبان‌شناسی به ادبیّات» به چاپ رسید. استاد راهنمای او دکتر حق‌شناس بود و استاد مشاورش از گروه ادبیّات فارسی دکتر شفیعی‌کدکنی بود.

در سال‌های شروع کار مجلهٔ کاوش‌نامه از او درخواست کردم که با این مجلهٔ تازه تأسیس همکاری کند، پذیرفت و نامش تا این زمان که ناگهان از میان ما رفت، زینت‌بخش صفحهٔ شناسنامهٔ مجله و قوّت اعتبار آن بود. دکتر صفوی در ۲۰ مرداد ۱۴۰۲ در ٦٧ سالگی در «نیکوزیا» (پایتخت قبرس) درگذشت و از شگفتی‌های روزگار این که در همانجا به خاک سپرده شد. روانش شاد باد.

دریغ صحبت دیرین و حقِّ دید و شناخت که سنگ تفرقه، ایّام، در میان انداخت

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیّات فارسی
سال بیست و چهارم، تابستان ۱۴۰۲، شمارهٔ ۵۷، صفحات ۵۲-۱۱
DOI: 10.29252/KAVOSH.2023.18902.3298

کارکرد ساخت گذرایی در تحلیل تیپ‌شناسی شخصیت در رمان «ترلان» *
(مقالهٔ پژوهشی)

سلمان گودرزی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علاّمه طباطبائی
دکتر بتول واعظ[1]
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
دکتر ارسطو میرانی
استادیار ادیان و عرفان دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرگان

چکیده

زبان‌شناسی نقش‌گرا با مطالعهٔ زبان‌های زندهٔ دنیا و فراهم‌آوردن شیوه‌های جدید بررسی زبان، مؤلفه‌های جهان‌شمول گذرایی را استخراج کرد و روان‌شناسی تحلیلی نیز با حلاجی دقیق روان انسان، الگوهای جهان‌شمول روانی یا همان سنخ‌های روان‌شناختی را مطرح نمود. فراگیری مؤلفه‌های گذرایی در بیشتر زبان‌ها از یک سو و کهن‌الگوبودن سنخ‌های روان‌شناختی از سوی دیگر، ما را بر آن داشت تا رابطهٔ میان تیپ‌های روان‌شناختی دو شخصیت از رمان «ترلان» نوشتهٔ فریبا وفی را با تکیه بر دو نگرش «درون‌گرایی» و «برون‌گرایی»، با میزان گذرایی دیالوگ‌ها و توصیفات نویسنده از آن‌ها بررسی و تحلیل کنیم.

دو پرسش پژوهش حاضر این است که چگونه زبان در بازنمود روان‌شناسی شخصیت‌های داستانی نقش دارد و چگونه می‌توان از طریق ساخت گذرایی زبان داستان، تیپ‌روان‌شناختی شخصیت‌ها را شناسایی و تحلیل کرد. بدین منظور از دو نظریهٔ ساخت و مؤلفه‌های گذرایی هاپر (Hopper) و تامسون (Thompson) و تیپ‌شناسی شخصیت یونگ، استفاده کرده‌ایم.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۱۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۱۰/۰۷
[1] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: batulvaez@yahoo.com

آمارها و داده‌های پژوهش نشـــان داد که نگرش روانی غالب در شـــخصـــیت ترلان، «درون‌گرا» و در شـخصـیت رعنا «برون‌گرا» اسـت. پس از آن میزان گذرایی دیالوگ‌ها و بندهای هر دو شخصیت را بررسی کردیم و در نهایت، به این نتیجه رسـیدیم که خصلت‌های روان‌شناختی فرد نه تنها منش و رفتار و شخصیت او را می‌سـازد، بلکه بر زبان و شـیوهٔ استفاده از آن نیز اثرگذار است؛ به طوری‌که گذرایی بندهای مربوط به شـخصـیت‌های برون‌گرا (رعنا) بالاتر و به سرنمون گذرایی نزدیک‌تر است و در مقابل، در بندهای مربوط به شخصیت‌های درون‌گرا (ترلان)، شاهد میزان گذرایی پایین‌تری در اکثر مؤلفه‌ها هستیم.

واژه‌های کلیدی: تیپ روان‌شناختی، ساخت گذرایی، یونگ، هاپر و تامسون، ترلان، فریبا وفی.

۱- مقدّمه

مطابق با دیدگاه نقد روان‌کاوانه، بسیاری از آثار ادبی و هنری تحت‌تأثیر نیروهای موجود در ناخودآگاه هنرمند و نویســـنده خلق می‌شـــوند و روان‌کاوان بزرگ و جریان‌ســـازی همچون فرویـد و یونگ و پیروانشـــان بر این اصـــل تأکید کرده‌اند. یونگ با معرفی و تشـریح سـنخ های روانی، به شناخت کارکردها و مواضع ذاتی روان انسان کمک شایانی کرد؛ به‌گونه‌ای که می‌توانیم بر اسـاس گزاره‌های تیپ‌شـناسـی او، شـیوهٔ سـاخت یک شـــخصـــیت را در اثری ادبی دنبال کنیم و از این طریق، به بررســـی چارچوب روانی شخصیت‌ها در آثار ادبی بپردازیم –همان‌گونه که خود او در کتاب «سنخ‌های روانی»، به این مهم پرداخـت و نمونه‌هایی از آثار شـــیلر، نیچه و ... را تحلیل کرد (یونگ، ۱۴۰۰: ۱۲).

از این منظر، می‌توان بـه چنـد نتیجهٔ مهم رســـید: اوّل این که با توجه به فراوانی و تناسـب تیپ روان‌شـناختی شخصیت‌ها در مجموعهٔ آثار داستانی یک نویسنده، به میزان توانایی او در شـخصیت‌پردازی و ایجاد سنخیت‌های روانی پی می بریم و دوم این که بر اسـاس بسـامد تکرار تیپی خاص و یا سـوگیری و جانبداری نویسنده از آن یا غرابت و انزجار او نسـبت به تیپی دیگر، می‌توان دسـت به تحلیل زد و خصـلت‌های روانی خود

نویسنده را در آثارش ردیابی و از این طریق، به تأثیر تیپ روان‌شناختی خود نویسنده در خلق شخصیت قهرمان یا ضدقهرمان اشاره کرد و جولان خصلت‌های روانی خالق اثر ادبی را در خود اثر دید.

۱-۲- بیان مسأله

چنانکه در بخش مقدمه گفته شد، مسألهٔ اصلی پژوهش حاضر، بررسی خلاقیت ناخودآگاه ذهن نویسنده است که در نتیجهٔ آن تیپ روان‌شناختی یک شخصیت را با زبان مورد استفاده‌اش مرتبط می‌کند. نویسندهٔ داستان نه تنها خالق شخصیت‌های رمان خویش است، بلکه آفرینندهٔ زبان آنها نیز هست و بدیهی است که ویژگی‌های روان‌شناختی و تیپ‌شناسانهٔ شخصیت‌ها می‌توانند در ساخت کلام و جملات آنها متبلور شوند و این‌همه می‌تواند حاصل خلاقیت ناخودآگاه نویسنده باشد.

۱-۳- پرسش پژوهش

پرسش اصلی این پژوهش حول ارتباط تیپ روان‌شناختی شخصیت‌ها در داستان و شیوهٔ کاربرد زبان برای آنهاست. یادآوری این نکته لازم است که تیپ روان‌شناختی شخصیت‌ها بر اساس نظریات یونگ و ساخت دستوری کلام بر اساس دستور زبان نقش‌گرا، بررسی شده است. بدین ترتیب، در این مقاله به این پرسش پاسخ خواهیم داد: «آیا ردپای تیپ روان‌شناختی یک شخصیت را در ساخت کلامی مربوط به آن شخصیت می‌توان یافت؟» یا «بر اساس ساخت کلامی مربوط به یک شخصیت، می‌توان در مورد تیپ روان‌شناختی او به قضاوتی استوار دست یافت؟»

فرض اصلی پژوهش حاضر بر این است که ردپای تیپ روان‌شناختی شخصیت را می‌توان در ساخت دستوری کلام شخصیت و توصیفی که نویسنده از او ارائه داده است، یافت و در نتیجه می‌توان از هم‌بستگی و ارتباط هرچه بیشتر زبان و نوع بیان یک

شـخصیت با سنخ روانی او سخن گفت. همچنین، در صورت تأیید این فرضیه، می‌توان بر این اصـل اسـاسـی روان‌شـناسی یونگ صحّه گذاشت که نه تنها درک فرد از جهان، بلکه زبان و شیوهٔ بیان او نیز تا حد زیادی تحت تأثیر سنخ روانی و ناخودآگاه اوست.

١-٤-پیشینه‌ی تحقیق

علی‌رغم تحقیق‌های بسـیاری که برای بررسـی‌های روان‌شـناختی و زبانی متون ادبی نگاشـته شـده، هیچ نوشـته‌ای که به طور میان‌رشـته‌ای، دربرگیرندهٔ این هر سـه حوزهٔ ادبیات، زبان‌شـناسـی و تیپ‌شـناسـی باشـد، یافت نشد. با این حال، در ادامه به معرفی مختصـر آثـاری می‌پردازیم کـه هر یک به‌نحوی و از زاویه‌ای به مقالهٔ حاضـر مرتبط هستند.

– قرایی، نگار (١٣٩١): «بررسـی و مقابلهٔ شـخصـیت در آثار هوشـنگ گلشـیری و نجیب محفوظ». نامبرده در این پایان‌نامه بر اسـاس سـنخ‌های روانی هشـت‌گانهٔ یونگ، شـخصـیت‌های آثار گلشیری و محفوظ را بررسی و مقایسه کرده و به این نتیجه رسیده اسـت که شـرایط محیطی دو نویسـنده علاوه بر فضـای کلی داسـتان‌ها، بر سـنخ روانی شخصیت‌ها و شباهت‌هایشان نیز اثرگذار بوده است.

– محمدزاده، شهرزاد (١٣٩٦): «تحلیل روان‌شناختی برخی رمان‌های حسین سناپور، زویا پیرزاد و فریبا وفی بر اسـاس نظریه شـخصـیت اریک فروم، آلفرد آدلر و کارل گوستاو یونگ».

در این رسالهٔ دکتری، بر اساس نظری اجمالی بر دیدگاه‌های فروم، آدلر و یونگ در باب شـخصـیت، برخی از آثار نویسنده‌های ذکر شده در معرض تحلیل روان‌کاوانه قرار گرفته‌اند. در ضـمن، ایشـان در بررسی آثار فریبا وفی، به دو اثر «بعد از پایان» و «پرندهٔ من» اکتفا کرده است.

– محجوب، مهسا (۱۳۹۳): «شخصیت‌پردازی در داستان‌های کوتاه جعفر مدرس صادقی با رویکردی نقش‌گرا».

این نویسنده با بررسی فراوانی فرآیندهای فعلی در داستان، شخصیت‌های زبانی مرتبط با هر فرآیند را تعیین کرده و بسامد هر یک در داستان را از بیشینه به کمینه، بدین شکل ترتیب داده است: کنش‌گر، حامل، شناخته، حس‌گر و گوینده.

– قاسمی، ملیحه و جلالی‌پندری، یدالله (۱۳۹٤): «بررسی تیپ شخصیتی شخصیت‌های رمان شوهر آهوخانم».

این نویسندگان در این مقاله بر اساس نظریات تیپ‌شناسی مایرز (Myers) و بریگز (Briggs)، که همان ضابطه‌مندشدهٔ نظریات یونگ است، شخصیت‌های رمان را از نظر سنخ‌های روانی تحلیل و بررسی کرده‌اند.

– حمدی، روح‌انگیز (۱۳۹٦): «بررسی وجوه و فرآیند افعال در سی غزل عطار از منظر زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی».

فرضیهٔ تحقیق وجود ارتباط بین وجوه و فرآیندهای فعلی و نوع و مضمون غزل‌های عطار است و در آخر، به این نتیجه می‌رسد که در غزلیات عاشقانه و قلندری، فرآیندهای مادی (برون‌نگری) پررنگ‌تر است و در غزلیات عارفانه، فرآیندهای ذهنی شناختی (درون‌نگری).

– نظیف، نرگس (۱۳۹۳): «تحلیل جهان‌بینی و شخصیت سعدی در غزلیات با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا».

در این پایان‌نامه، غزلیات سعدی از منظر فرانقش «اندیشگانی» بررسی و تحلیل شده است و بر پایهٔ نتایج به دست آمده در شناخت جهان‌بینی، شخصیت و سبک سعدی سخن رانده‌اند.

– کریمی، فائقه؛ گلفام، ارسلان و کربلایی‌صادق، مهناز (۱۳۹۹): «بررسی گذرایی در گفتار کودک فارسی زبان از منظر انگارهٔ نظری هاپر و تامسون».

این دو پژوهشگر به بررسی و مقایسه میزان گذرایی در کلام کودکان و بزرگسالان پرداخته و در انتها، به این نتیجه رسیده‌اند که کودکان نسبت به بالغان، تمایل زبانی بیشتری به سرنمون گذرایی در کلام دارند.

– راسخ‌مهند، محمد و محمدی‌راد، مسعود (۱۳۹٤): «تأثیر گذرایی بر ساخت جمله در زبان فارسی».

این مقاله پژوهشی طراز اول در بررسی گذرایی در زبان فارسی است و از منابع مهم این مقاله به شمار می‌آید.

۱-۵- روش پژوهش

این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و با فیش‌برداری انجام شده است. رابط بسیار مهمی که امکان این پژوهش را فراهم می‌سازد و مباحث تیپ‌شناسی یونگ را با زبان‌شناسی پیوند می‌زند، استفاده از پایه‌های زبانی و دستوری در اثبات سنخ روانی شخصیت‌ها و یا بالعکس، بهره‌گیری از مباحث تیپ‌شناسی برای بررسی روح دستوری حاکم بر زبان شخصیت‌هاست. در این مقاله، تلاش ما بر این است که ارتباط متقابل تیپ روان‌شناختی شخصیت‌های داستان را با میزان گذرایی دیالوگ‌های آنان توضیح دهیم و علاوه بر نشان‌دادن صفات و ویژگی‌های روانی یک شخصیت، با تکیه بر ساخت دستوری و نوع جملات و فرآیندهایی که او به کار می‌برد، به نتایج ملموس‌تری برسیم؛ زیرا به تعبیر هلیدی، تحلیل کلامی که مبتنی بر دستور زبان نباشد، تحلیل نه، بلکه تفسیری از متن است (Halliday, 1994: xvi) و در نظر تولان، زبان‌شناسی نقش‌گرا مناسب‌ترین الگوی زبان‌شناسی برای مطالعه ادبیات است (تولان، ۱۳۸٦: ۱۹۵).

از این‌رو، بر آن شدیم که نقطهٔ تلاقی این دو نظریه را به صورتی کاربردی در رمان «ترلان» فریبا وفی، تحلیل نماییم. بدین منظور، دو شخصیت اصلی رمان (ترلان و رعنا)

را برگزیدیم که ضمن کشف تیپ روان‌شناختی آن‌ها، رابطهٔ آن را با میزان گذرایی دیالوگ‌هایشان، حدیث نفس‌ها و توصیفات نویسنده از آن‌ها تبیین کنیم.

۲- مبانی نظری تحقیق

در توضیح مبانی نظری ابتدا به شرحی مفصّل از نظریات تیپ‌شناسی یونگ پرداخته‌ایم و پس از آن، توضیح مبسوطی از گذرایی و مؤلفه‌های آن در زبان‌شناسی نقش‌گرا ارائه کرده‌ایم.

۲-۱- تیپ‌های روان‌شناختی

کارل یونگ، روان‌پزشک سوئیسی و از پایه‌گذاران نظریهٔ روان‌کاوی بود که شاخهٔ روان‌شناسی تحلیلی را بنیان نهاد. او پا را از فروید فراتر گذاشت و نظریهٔ «ناخودآگاه جمعی» را مطرح کرد که بر مبنای آن، زیست روانی فرد در مداری جمعی و کهن‌الگویی مورد مشاهده قرار می‌گرفت و از این طریق ردپای الگوهای کهن روانی بشر را در ذهن انسان امروز نشان داد (مورنو، ۱۳۹۹: ۵).

بر اساس این نظریه، نه تنها ضمیر ناخودآگاه فردی و جمعی وجودِ روانی دارند؛ بلکه با شیوه‌هایی خلاق و فعال در روزمره‌ترین سطوح ذهنی و رفتاری فرد ظاهر می‌شوند: «ما در حالی که گوش می‌دهیم، حرف می‌زنیم یا مطالعه می‌کنیم، ناخودآگاهمان همچنان مشغول کار است، هرچند ما چیزی از آن درک نمی‌کنیم» (یونگ، ۱٤۰۰: ۸۰).

علت عمدهٔ پرداختن یونگ به تیپ‌های روان‌شناختی، این بود که او متوجه شد هماهنگی تیپ روان‌شناختی مُراجع و درمانگر در اتاق درمان، نقشی تعیین‌کننده در روند درمانی خواهد داشت؛ برای مثال، اگر کارکرد اول درمانگر حس برون‌گرا باشد، دشوار

است که بتواند دنیای خیالی و مکاشفه‌گون مراجع شهودی درون‌گرای خویش را درک کند و به این سبب احتمال به بن‌بست رسیدن درمان وجود دارد (یونگ، ۱۴۰۰: ۷۶).

تیپ روان‌شناختی، چهارچوب روانی فرد است که به کمک آنها، اطلاعات و داده‌ها را دریافت، پردازش، قضاوت، ارزش‌گذاری و طبقه‌بندی می‌کند. یونگ معتقد بود روان فرد مجموعه‌ای از خودآگاه و ناخودآگاه است که بر پایهٔ دو نگرش درون‌گرایی و برون‌گرایی و چهار جهت‌گیری و کارکرد روانی (تفکر/ احساس، حس/ شهود) استوار گشته است (یونگ، ۱۴۰۰: ٤٦)؛ بدین ترتیب، با ترکیب نگرش‌ها و کارکردها، می‌توان به هشت سنخ روانی دست پیدا کرد که عبارتند از: تیپ متفکر برون‌گرا؛ تیپ متفکر درون‌گرا؛ تیپ احساسی برون‌گرا؛ تیپ احساسی درون‌گرا؛ تیپ شهودی برون‌گرا؛ تیپ شهودی درون‌گرا؛ تیپ حسی برون‌گرا و تیپ حسی درون‌گرا. تأکید ما در این مقاله بر دو ترجیح «درون‌گرایی» و «برون‌گرایی» است که در ادامه، آن‌ها را به صورتی مختصر توضیح می‌دهیم.

برون‌گرایی و درون‌گرایی: این دو نگرش تعیین می‌کنند که میل و انرژی روانی فرد به سوی کشف و شناخت جهان درون است یا جهان بیرون. برون‌گرایی را می‌توان روی‌آوردن به دنیای بیرون برای کسب انرژی از آن دانست، در حالی که درون‌گرایی، روی‌آوردن به درون روان برای دریافت انرژی است. فرد برون‌گرا ترجیح می‌دهد به جهان بیرون اقبال کند و درون‌گرا، عقب‌نشینی به سوی خود و جهان درونی را برمی‌گزیند. هنگامی که شرایط ایجاب کند، بدیهی است که این اقبال به جهان درونی یا بیرونی در رفتار فرد نمایان می‌شود (بیلسکر، ۱۳۹۸: ٤٦).

برون‌گراها افرادی اجتماعی هستند. این افراد، افزون بر دوستدار دیگران بودن و تمایل به شرکت در اجتماعات و میهمانی‌ها، در عمل، قاطع، فعال یا پرحرف و اهل گفتگو هستند. آنها از ابراز کامل و تخلیهٔ روانی خویش، ابایی ندارند و هیجان و تحرک را دوست دارند.

در برابرِ برون‌گرایان که به روشنی قابل توصیف هستند، درون‌گرایان را به آسانی نمی‌توان تعریف کرد. درون‌گرایان افرادی محافظه‌کارند، اما نه این که دوست‌داشتنی نباشند؛ مستقل‌اند، نه این که در جمع، شاخص باشند، و تکرو هستند؛ اما تنبل و کند نیستند. آنها به مرزگذاری در روابط اجتماعی و ایجاد حائلی بین دنیای روانی خود و دیگران اهمیت می‌دهند. درون‌گرایان معمولاً خجالتی و –در جایی که ترجیح بدهند– تنها هستند. این نکته بدان معنی نیست که آنها دارای اضطراب اجتماعی هستند. سرانجام این که هرچند درون‌گرایان به سرخوشی و فعالی برون‌گرایان نیستند، اما افراد ناخشنودی نیز نیستند (حق‌شناس، ۱۳۹۵: ۲۷). احتیاط درون‌گراها و میلشان به تجزیه و تحلیل پیش از اقدام سبب می‌شود در نظر برون‌گرایان منفعل باشند و دیر دست به اقدام بزنند.

برون‌گرا و اقبالش به جهان بیرونی، روابط اجتماعی بیشتری را برایش رقم می‌زند که لزوماً، منجر به پیوند عاطفی عمیقی نمی‌شود؛ درحالی‌که روابط برای درون‌گرا از نظر کمّیت محدودتر اما از نظر میزان صمیمیت، عمیق‌تر است. برون‌گراها به اصطلاح، «با صدای بلند فکر می‌کنند» و در حالی که مشغول گفتگو هستند، ذهنیت‌ها و افکارشان همراه با کلامشان جاری می‌شود و شکل می‌گیرد؛ همین ویژگی آنها را خوش‌صحبت و ابرازگر می‌گرداند. درحالی‌که فرد درون‌گرا، پیش از کلام و سخن گفتن، تفکر و سنجیدن را انتخاب می‌کند و پس از کش‌وقوس ذهنی، نتیجهٔ فکرش را، آن هم با صرفه‌جویی در گزینش واژه، در قالب کلام بیان می‌کند. این موارد، تفاوت سبک ابرازگری برون‌گرا و درون‌گرا را تا حدی نشان می‌دهد. همچنان که درون‌گرا در مصرف واژه به منظور ارتباط، صرفه‌جویی می‌کند، در اقدام و عمل نیز کندتر از برون‌گراست؛ گویی فرآیند ذهنیِ صدورِ مجوزِ اقدام و عمل‌کردن در ذهن درون‌گرا، فرآیند اداری طولانی و پیچیده‌ای دارد. در بخش‌های بعدی، نمود این سه عامل «عملگرایی»، «ابرازگری» و

«روابط اجتماعی» را که حاصل ترجیح روانی فرد هستند، در دو شخصیت اصلی رمان مورد بررسی، بیشتر توضیح خواهیم داد.

۲-۲- ساخت گذرایی

در دستور سنتی، «گذرایی» را عبور فعل از فاعل به مفعول تعریف کرده‌اند؛ به بیانی دیگر، فعلی که به مفعول نیاز دارد تا معنی خود را تمام کند و از فاعل به مفعول برسد یا گذر کند، فعل گذرا یا متعدی نامیده می‌شود (انوری و احمدی‌گیوی، ۱۳۸۵: ٦۸). در این تعریف، گذرایی محدود به نیاز فعل به مفعول است و سایر اجزای جمله و فضای بند، تأثیری در شأن گذرایی ندارند؛ اما در تعریف جدید گذرایی، از دستور سنتی فراتر می‌رویم و آن را مجموعی از پارامترهای معنایی در نظر می‌گیریم که هرچه بیشتر در بند حضور داشته باشند جمله از نظر صرفی-نحوی به سرنمون گذرایی شبیه‌تر و به طیف متعدی نزدیک‌تر است (راسخ‌مهند، محمدی‌راد: ۱۳۹٤: ۲).

تعریف گذرایی در دستور هلیدی عبارت است از میزان تأثیر فرآیند بر تمام مشارکان یک بند. البته در این تعریف همچنان «حضور دو شرکت‌کننده در عمل فعل، که با فاعل و مفعول منطبق است، به عنوان یکی از شروط اصلی گذرابودن جمله در نظر گرفته می‌شد» (همانجا).

در این تعریف جدید، مفهوم گذرایی تا حدی از سلطهٔ فعل جمله به در آمد و بر نقش تأثیرگذار سایر عوامل جمله در گذراسازی بند توجه شد. هرچه میزان گذرایی یک بند بالاتر باشد، امکان مجهول‌سازی آن مهیاتر است (Jahankhani, 1372: 96) و گذرایی را نمی‌توان با خطی مرزی از ناگذرایی جدا کرد، بلکه این دو به صورت پیوستاری هستند (حق‌بین، ۱۳۸۳: ٦۱). راسخ‌مهند به نقل از هاپر و تامپسون، مؤلفه‌های تأثیرگذار در گذرایی را چنین شرح داده است (راسخ‌مهند، ۱۳۹٦: ۱۱۸):

جدول ۱- (مؤّفه‌های گذرایی هاپر و تامسون)

Table 1- Hopper and Thomson transient components

	High	Low
(1) A. a Participants	2 or more participants	1 participants
B. Kinesis	Action	Non-action
C. Aspect	telic	Atelic
D. Punctuality	Punctual	Non- Punctual
E. Volitionality	Volitional	Non- Volitional
F. Affirmation	Affirmative	Negative
G. Mode	realis	Irrealis
H. Agency	A high in potency	A low in potency
I. Affectedness of O	O totally affected	O non affected
J. Individuation of O	O highly individuated	O non- individuated

۱) شرکت‌کنندگان: در صورتی که دو یا چند شرکت‌کننده در انجام عمل شرکت داشته باشند، آن بند دارای درجه و ارزش گذرایی بالاست و درصورتی که یک شرکت‌کننده داشته باشد، میزان گذرایی آن پایین است. هاپر و تامسون معتقدند هیچ عملی منتقل نمی‌شود، مگر این که حدّ اقل، دو شرکت‌کننده درگیر آن باشند (Hopper and Thompson, 1980: 252).

۲) حرکت: عمل‌ها می‌توانند از یک شرکت‌کننده به شرکت‌کنندهٔ دیگر منتقل شوند، اما غیرعمل‌ها نمی‌توانند. برای مثال، در جملهٔ «من دوستم را می‌زنم»، عملی به دوستم منتقل می‌شود اما در «من مینا را دوست دارم» اتفاقی برای مینا رخ نمی‌دهد. پس جملهٔ نخست از حیث گذرایی دارای درجهٔ بالاتری است.

۳) نمود: اگر عملی نقطهٔ پایان مشخصی داشته باشد، غایی و در غیر این صورت، غیرغایی است. برای مثال، در جملهٔ غایی «علی تخته را برید»، فعالیت مورد نظر در لحظهٔ مشخصی تمام می‌شود و انتقال عمل نیز به‌طور کامل انجام می‌شود؛ اما در جملهٔ

غیرغـایی «نـازنین ســه‌تار می‌نوازد»، «نواختن» فعلی غیرغایی اســت که نقطه تکمیل مشخصی ندارد و این جمله از حیث گذرایی از جمله نخست پایین‌تر است.

٤) لحظـه‌ای‌بودن: اعمال لحظه‌ای، که بدون مرحله انتقالی آشــکار بین آغاز و انتها انجام می‌شـوند، تأثیر بیشـتری بر گذرایی دارند، اما افعالی که ذاتاً تداومی هستند، دارای درجهٔ پایین‌تری از گذرایی هســتند. برای مثال، فعل کشــتن لحظه‌ای اســت، اما فعل خوابیدن تداومی است.

۵) ارادی‌بودن: افعـال ارادی بـاعث بالارفتن میزان گذرایی بند می‌شــوند، اما افعال غیرارادی (مانند مردن) باعث کاهش میزان گذرایی می‌شوند.

٦) مثبت‌بودن: بر این اســاس، «علی احمد را کشــت» از «علی احمد را نکشــت» متعدی‌تر اسـت، زیرا در جمله نخسـت عملی روی داده اسـت، اما در جمله دوم عملی صــورت نگرفته اســت. ســاخت مثبت از گذرایی بالاتر و ســاخت منفی از گذرایی پایین‌تری برخوردار اسـت؛ «با وجود این پارامتر، جملات پرسـشی، امری و خبری منفی از حوزهٔ بررسی‌های گذرایی خارج می‌شوند» (کریمی و همکاران، ۱۳۹۹: ٥٦).

۷) وجه: این عامل به تمایز بین وجه واقعی و وجه‌غیرواقعی اشاره دارد. وجه واقعی برای نشـان‌دادن رویدادی است که رخ داده است (علی احمد را زد)، اما در وجه غیرواقعی (اگر علی احمـد را بزنـد من هم او را می‌زنم) عملی رخ نـداده اســت، پس دارای درجه پایین‌تری از گذرایی است.

۸) عـاملیت: شــرکت‌کنندگان دارای عاملیت بالا می‌توانند به‌طور مؤثرتری عمل را انتقال دهند و گذرایی را بالاتر ببرند. در جمله‌ای مثل «این عکس من را ترســاند» درجهٔ عاملیت فاعل پایین اسـت، و دارای میزان گذرایی پایین‌تری نسبت به جملهٔ «علی من را ترساند» است.

۹) تـأثیرپذیری و فردیت مفعول: این دو عامل در مورد مفعول هســتند و به میزان تحـت‌تـأثیربودن آن و نیز فردیت مفعول در مقابل غیرفردی‌بودن آن اشــاره دارند. مثلاً

جملهٔ «من علی را زدم»، نسبت به «من علی را دیدم» از گذرایی بالاتری برخوردار است؛ زیرا مفعول آن بیشتر تحت‌تأثیر عمل واقع شده است و در جملهٔ «من کتاب را خریدم» مفعول، اسم معرفه و ارجاعی است و دارای فردیت بالایی است، اما در جملهٔ «من کتاب خریدم»، مفعول اسم نکره و غیرارجاعی و عام است و درجهٔ پایین‌تری از فردیت را داراست. به همین دلیل جملهٔ اول نسبت به جملهٔ دوم دارای درجهٔ بالاتری از گذرایی است. «هرچه ویژگی مفعولی بیشتر باشد، میزان گذرایی بیشتر است. این خصیصه‌ها عبارت است از (خاص‌بودن) در برابر (عام‌بودن)، (انسان و جانداربودن) در برابر (بی‌جان‌بودن)، (مادی‌بودن) در برابر (انتزاعی‌بودن)، (فردبودن) در برابر (جمع‌بودن)، (شمارش‌پذیری) در برابر (شمارش‌ناپذیری) و (ارجاعی و معرفه‌بودن) در برابر (غیرارجاعی و نکره‌بودن)» (خدری و ساسانی، ۱۳۹٤: ۲۸). هاپر و تامسون این موارد را در جدول زیر نمایش داده‌اند:

جدول ۲- (مؤلّفه‌های مربوط به تأثیرپذیری و فردیت پذیری مفعول از نظر هاپر و تامسون)

Table 2- components related to affectability and individuality of the subject according to Hopper and Thomson

Individuated	Non- Individuated
Proper	Common
Human, animate	Inanimate
Concrete	Abstract
Singular	Plural
Count	mass
Referential, definite	Non- Referential

ارتباطی که تیپ شخصیتی گویندهٔ یک بند با گذرایی آن بند دارد از زوایای مختلفی مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد؛ تیپ‌های درون‌گرا بیشتر از افعال غیرکنشی و غیرحرکتی استفاده می‌کنند، زیرا چیزی که مهم است در درون رخ می دهد؛ اما برای برون‌گراها افعال کنشی و حرکتی کاربرد بیشتری دارند، زیرا محیطِ فعالیت آن‌ها یا محل دریافت و صرف انرژی‌شان جهان بیرون است.

به عنوان مثال، ممکن است تیپ‌های حسی برون‌گرا، از فرآیندهایی که نمود فیزیکی و حسی بالاتر و همچنین افعالی که اثرگذاری مستقیمی بر مفعول بیرونی و فیزیکی دارند، بیشتر از فرآیندهای ذهنی و انتزاعی استفاده کنند و یا در جملات آنها، وجه افعال، واقعی‌تر باشد و مطابقت بیشتری با واقعیت جهان بیرونی و آنچه رخ داده، داشته باشند؛ درحالی‌که تیپ‌های شهودی، مایل‌اند امکانات را در نظر بگیرند و از افعال دارای وجه غیرواقعی بیشتر استفاده کنند. همچنین ممکن است یک شهودی درون‌گرا زیر سلطهٔ فرآیندهای ناخودآگاه و هجوم تخیلات، عاملیت و ارادهٔ خود را از دست بدهد و در تجربهٔ خویش از فرآیندی سخن بگوید که خودش همهٔ عاملان آن از فاعل گرفته تا مفعول، باشد.

۳- بررسی ارتباط سنخ‌های روانی و گذرایی بندها در رمان «ترلان»

در ادامه، تیپ روان‌شناختی دو شخصیت اصلی رمان را که همان «ترلان» و «رعنا» هستند در معرض بررسی قرار داده و سپس بندهای مربوط به این دو شخصیت را از نظر «گذرایی» سنجیده‌ایم.

۳-۱- تیپ شخصیتی «ترلان» در مقایسه با «رعنا»

به نظر می‌رسد که تنش‌ها و چالش‌هایی که به رمان «ترلان» پویایی درونی بخشیده‌اند برآمده از اهمیت «درونگرا» یا «برونگرا» بودن شخصیت‌هاست. نویسنده، شخصیت اصلی، یعنی «ترلان» را که درونگراست در محیطی قرار داده است که هرگونه خلوت و تنهایی را از او دریغ می‌دارد. این وضعیت، برخی از صحنه‌های درخشان رمان را رقم‌زده است. مقوّم این وضعیت این است که صمیمی‌ترین دوست «ترلان»، یعنی رعنا، که در بیشتر صحنه‌های رمان همراه اوست از جهت‌گیری متفاوت «برونگرایی» برخوردار

اســـت. تـداوم این صـــمیمیـت بـا وجود تفـاوتهای عمیق آنها از نظر «درونگرایی» و «برونگرایی»شان به رابطه آنها پویایی و جدابیت خاصی بخشیده است.

توصـــیف دیدگاه‌های درون‌گرایی و برون‌گرایی به تنهایی و جدا از یکدیگر، ممکن نیســت (شـارپ (Sharp)،۱۳۹۸: ١٦). یونگ در باب بروز این تفاوت‌های شـخصـیتی، می‌نویسـد: «مشـکلاتی که انسان‌ها در روابط متقابل دارند و سوءتفاهماتی که در جریان مراودات افراد پیش می‌آید، به‌خوبی، ثابت می‌کند که درک متقابل، کار چندان ســـاده‌ای نیســت. هرکس به شیوهٔ کم‌وبیش خاص خود و دستخوش کنش مسلّط خویش، زندگی می‌کند که با کنش مســـلّط همســـایه‌اش متفاوت اســـت» (یونگ، ١٤٠٠: ١١١). به این ترتیب، برای درک تفاوت‌های شـخصیتی و تیپیکال «ترلان» و دوستش «رعنا»، تفاوت‌ها، تعارضات و چالش‌های آن‌ها را در طول داستان را از منظر «برون‌گرایی» و «درون‌گرایی» بررسی می‌کنیم.

چنانکه پیش از این گفتیم، دو شخصیت «ترلان» و «رعنا» که دوستان صمیمی هستند از جهت برون‌گرایی و درون‌گرایی، مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. در ادامه، با معرفی سه مؤلفه در تعیین سـنخ‌های روانی، واکنش‌های این دو شخصیت را بر اساس این مؤلفه‌ها در موقعیت‌های مختلف داستان بررسی می‌کنیم.

۳-۱-۱- تیپ شخصیتی و ابرازگری

در طبیعت دو شـیوهٔ سازگاری کاملاً متفاوت وجود دارد که ضامن بقای موجودات زنده هســـتند. یکی از آن‌ها شـــامل قدرت باروری بالا و توان دفاعی اندک و طول عمر کوتاه برای فرد اســـت. دیگری شـــامل تجهیزکردن فرد با انواع و اقســـام روش‌های محافظتی همراه با میزان باروری کم اســـت ... . [به همین ترتیب،] طبیعت برون‌گرا مدام اصـــرار می‌کند که فرد، خودش را در تمام مســـیرها صـــرف کند؛ در حالی که دیدگاه درون‌گرا، تمایل دارد که خود را در برابر تمامی خواسته‌های بیرونی حفظ کند تا انرژی را با دوری

از ابژه ذخیره کرده و در نتیجه باعث تثبیت موقعیت شـــود (شـــارپ، ۱۳۹۸: ۲۸). یعنی فرد برون‌گرا شـخصیتی ابرازگر دارد که ممکن است گاهی به بی‌احتیاطی و حتی آسیب نیز منتهی شـــود در حـالی‌کـه درون‌گرا پیش از هر نوع اقـدامی بـه تفکر، ســـنجش، عاقبت‌اندیشی و بررسی موقعیت تمایل دارد.

این ویژگی‌ها و تمایلات برون‌گرایی و درون‌گرایی در «رعنا» و «ترلان»، اصـلی‌ترین عامل چالش و جدال بین این دو شـخصـیت در طول داسـتان است؛ رعنا در جای‌جای داسـتان تمایل به اقدام، ابراز خویشتن و بیان احساساتش دارد، حتی اگر مجبور به تندی و سـروصـدا شود؛ در مقابل، «ترلان» همیشه محتاط و مایل به پذیرش است و گاهی در حالت آماده‌باش برای کنترل و کشیدن افسار رعنا:

«ارشد می‌گوید: چیه همه‌اش فیس می‌آیید؟ اینجا که بویی نیست.

رعنا شیپور جنگ را به صدا در می‌آورد:

- بوی گلاب بعضی‌ها که هست.

- یک جفت از آن پنبه‌ها را توی سوراخ‌های دماغت بکن.

رعنا سرش را خم می‌کند تا صاحب صدا را ببیند.

ترلان از تختش پایین می‌آید. بازوی رعنا را می‌گیرد.

- بیا برویم بیرون شمشادها را بو کنیم.

رعنا دنبال ترلان می‌رود. عصبی است» (ترلان، ۱۳۹۸: ۷۲)

در جای دیگری از داسـتان که باز هم رعنا به شیوهٔ برون‌گرایانه در حال سروصدا و ابراز احسـاسات است، «ترلان» با احتیاط وارد میدان می‌شود و همین احتیاطِ «ترلان»، به خشم رعنا می‌افزاید:

«رعنا همین بهانه کوچک را لازم دارد تا داد بزند. صدای بلندش، بچه‌های سالن‌های دیگر را هم پایین می‌کشاند ...

ترلان زیر گوش رعنا می‌گوید: «کوتاه بیا»

رعنا با صدای بلند جوابش را می‌دهد.

کوتاه بیا، کوتاه بیا. دیگر چقدر؟ تمام زندگی‌ام را کوتاه آمده‌ام.

ترلان رنجیده است.

خوب بابا، کوتاه نیا.

نه که نمی‌آیم. نمی‌بینی چی بارمان می‌کند. (همان: ۱۰۳)

در حالی‌که رعنا به دنبال ارضای روانی خویش در لحظه است، «ترلان» به فرجام و عاقبت کار می‌اندیشد؛ همین عاقبت‌اندیشی اوست که رعنا را به خشم می‌آورد و بارها به طنز یا جدی، «ترلان» را با عناوینی همچون اپورتونیست، چرچیل، و ... خطاب می‌کند، زیرا در نظر او محافظه‌کاری «ترلان» و ابراز نکردن خویش، حاصل ترس یا احتیاط زیاد اوست: «از نظر برون‌گراها، فرد درون‌گرا بیش از حد محافظه‌کار، حوصله‌سربر، بی‌دل‌ودماغ و پیش‌بینی‌پذیر است» (شارپ، ۱۳۹۸: ١٦). به نمونه‌های زیر توجه کنید:

رعنا که از پدرش کتک خورده است، تصمیم دارد به سوی الجزایر، کوبا و یا آمریکای لاتین فرار کند و آنجا با انقلابی‌ها برای عدالت بجنگد، اما ترلان می‌گوید همین‌جا هم می‌توانند مبارزه کنند؛ می‌توانند به جای برداشتن اسلحه، آگاهی طبقاتی مردم را بالا ببرند و توی دلش می‌گوید شاید با نوشتن هم بشود این کار را کرد. رعنا ترلان را اپورتونیست (حزب باد) می‌خواند و دیگر با او حرف نمی‌زند (ترلان، ۱۳۹۸: ۳۱).

شیوهٔ رویارویی رعنا و «ترلان» با خطرات و مشکلات، سنخ شخصیتی آنها را برملا می‌سازد. در جایی از داستان وقتی که به رعنا و «ترلان» ابلاغ شده که خود را به کارگزینی معرفی کنند، رعنا به‌شدت، عصبانی می‌شود و «نامه را به دفتر می‌برد و دادوبیداد می‌کند» (ترلان، ۱۳۹۸: ۱۸۸). او با فریاد زدن، خشم خویش را تخلیه و ابراز

می‌کند و حتی کار به جایی می‌رسد که می‌گوید از آنها شکایت خواهد کرد؛ اما در تمام این مدت «ترلان» ساکت است و هیچ اعتراضی نمی‌کند:

«تو چرا صدایت در نیامد چرچیل؟

برای این که فایده‌ای ندارد. تو فقط دل خودت را خنک می‌کنی.

مگر این فایده نیست؟ مهم نیست حال خودت را جا بیاوری؟

ترلان فکر می‌کند چرا مهم است. او نتوانسته است در این مدت، چنین کاری بکند. دلش پر است. مثل غده‌ای ورم کرده و سنگین است. دلش می‌خواهد یک‌جوری سبک شود، آزاد شود؛ ولی راه این کار را نمی‌داند. عضلات صورتش در خواب هم منقبض است. درونش منقبض است» (ترلان، ۱۳۹۸: ۱۸۸).

«ترلان» برخلاف رعنا، به دلیل احتیاط ذاتیِ درون‌گرایی خود، هیچ‌گاه پروانهٔ ابراز بی‌پروای احساساتش را به خویشتن نداده است و این سرکوب آنچنان سنگین است که او احساس می‌کند عضلات صورتش حتی در خواب، منقبض و گرفته است. همین سرکوب و عدم‌ابرازگری، باعث می‌شود که افراد درون‌گرا در نظر دیگران خونسرد، متمرکز یا محتاط باشند (مارتین، ۱۳۹۷: ۷).

یونگ تفاوت عملکرد برون‌گرایی و درون‌گرایی را در موقعیت‌های بروز مشکل به روشنی شرح می‌دهد: «[افراد برون‌گرا] به محض بروز مشکل، در معرض وسوسهٔ محافظت از خود و نجات خویش، به دنیای بیرون متوسّل می‌شوند؛ به نوعی از خود می‌گریزند و گویی برای محکم‌کاری، بلایی را که بر سرشان آمده است، برای هرکس که مایل به شنیدن باشد، تعریف می‌کنند. ... و به هر دری می‌زند تا همه را از بلایی که گریبان‌گیرش شده است، آگاه کند. ... افراد متعلّق به گروه دوم (درون‌گرا)، برعکس عمل می‌کنند. وقتی مانعی بر سر راهشان سبز می‌شود، تأثیر خیره‌کننده‌ای بر آنان و بر دنیای درون آنان اعمال می‌کند؛ این هم نوعی مقابله با مشکلات زندگی است» (یونگ، ۱۴۰۰: ۱۳٤).

شـــاید به‌خاطر همین میل درون‌گرایانه اســـت که وقتی «ترلان» از فرمانده، ســـیلی می‌خورد، به جای اعتراضـی رعناوار، سکوتی زجرآور را برمی‌گزیند و خود را با تأثرش به خاک می‌ســپارد (همان) و تا مدت‌ها با خودش کلنجار می‌رود که چرا هیچ واکنشـی نشان نداده است (ترلان، ۱۳۹۸: ۱۷٤).

«ترلان» نه تنها واکنشی به سیلی نشان نمی‌دهد، بلکه نگران است که دیگران بفهمند پس از این اتفاق، چه احسـاسـی در ذهنش در جریان اسـت: «به اطرافش نگاه می‌کند و بعـد بـه خودش یـادآوری می‌کند که موجودی دارای پوســـت اســـت و نگاه هیچ‌کس نمی‌تواند از آن رد بشـود و او را ببیند. با خودش تکرار می‌کند که او از شـیشه نیست و دیده نمی‌شـــود. باید بداند تا حرفی نزند، هیچ‌کس نمی‌تواند بفهمد در او چه می‌گذرد» (ترلـان، ۱۳۹۸: ۱۷۲). در حـالی‌کـه رعنـا بر خلاف «ترلان» از ابراز و نشـــان‌دادن تمام احساسات خویش از جمله خشم و اندوه حتی در برابر فرمانده، پروایی ندارد:

«به رعنا و ترلان ابلاغ کرده‌اند خودشـان را به کارگزینی محل استخدام معرفی کنند. رعنـا نـامـه را به دفتر می‌برد و دادوبیداد می‌کند. آن‌ها به چه دلیل باید خودشـــان را به کـارگزینی معرفی کنند. فرمانده اظهار بی‌اطلاعی می‌کند، ولی رعنا فریاد می‌زند که اجازه نمی‌دهـد بعـد از این همـه خون دل خوردن و مرارت، اخراجش بکنند. حق این کار را نـدارند. فرمانده برای بار چندم می گوید در مورد ســـرنوشـــت شـــغلی آن‌ها در یک کمیسـیون رسـمی تصمیم گرفته می‌شود. رعنا فریاد می‌زند که شکایت می‌کند. از دست همه‌شان شکایت می‌کند (همان: ۱۸۸).

یونگ در توصـیف زن درون‌گرا می‌گوید او به جای خالی‌کردن احسـاسات خویش روی دیگران، آن را در درون و برای خود نگاه می‌دارد (Jung, 1976: 154)؛ «ترلان» نیز به جای ابراز احسـاسـات و درونیات خود در برابر مخاطبش، آنها را در ذهنش بیان می‌کند؛ بنابراین نویسنده برای توصیف دیدگاه‌ها و نقطه‌نظرات او در مکالماتش بارها از عبـارات «ترلان فکر می‌کند ...» یا «ترلان می‌خواهد بگوید ...» (اما نمی‌گوید) اسـتفاده

کرده است. موارد زیر همه در شرایطی هستند که «ترلان» به جای پاسخ‌دادن به مخاطب سکوت کرده است:

– *و توی دلش گفت شاید هم با نوشتن بشود این کار را کرد* (ترلان، ۱۳۹۸: ۳۱).

– *ترلان فکر می‌کند اینجا هم پر از آدم است ولی بازار نیست. بیشتر شبیه انبار است* (ترلان، ۱۳۹۸: ٦١).

– *ترلان می‌خواهد چیزی بگوید* (ترلان، ۱۳۹۸: ۱۰۰).

– *ترلان یاد نوشته‌های خودش می‌افتد و ساکت است. حرف بزن. دارم فکر می‌کنم چه بگویم* (ترلان، ۱۳۹۸: ۱۱۸).

– *توی دلش می‌گوید دیگر نمی‌آید. دیگر نمی‌توانم بنویسم* (ترلان، ۱۳۹۸: ۱۸۳).

– *ترلان فکر می‌کند چرا مهم است. او نتوانسته است در این مدت چنین کاری کند* (ترلان، ۱۳۰۹۸: ۱۸۸).

(و موارد دیگر: همان، ٥٤، ٥٩، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٧١، ٧٢، ١٠٠، ١٠١، ١١١، ١١٤، ١١٨، ١٣١، ١٣٨، ١٤٦، ١٥٢).

در جای دیگری از داستان، برون‌گرایی، رعنا را سوق می‌دهد به این که در جلسهٔ تشکیلاتی سریعاً، پیشقدم می‌شود و از خودش انتقاد می‌کند و زمانی که نوبت به «ترلان» می‌رسد سکوت می‌کند و حتی نگاه معنی‌دار مسئول حوزه هم نمی‌تواند او را به حرف بیاورد؛ زیرا درون‌گرا به طور طبیعی دچار تردید و اساساً محافظه‌کار است (شارپ،۱۳۹۸: ۵۱) و از خویش مراقبت می‌کند و همیشه اندکی حالت تدافعی دارد و در تصمیم‌گیری ابتدا باید همه جوانب را بسنجد. رعنا، «ترلان» را به خاطر همین سکوتش در جلسه، چرچیل خطاب می‌کند و «ترلان» می‌گوید: «چرا چرچیل؟ چون نمی‌خواستم در این نمایش خودنمایانهٔ انتقاد اول باشم؟ مسئول حوزه چرچیل‌تر است چون هیچ‌چیز از خودش نمی‌گوید» (ترلان، ۱۳۹۸: ٤٨).

در بخش دیگری از داستان که تحولات سیاسی سبب تعطیلی مدارس شده‌اند، رعنای برون‌گرا نیز طالب حضور در این کشمکش‌های جهان بیرون است؛ در حالی که «ترلان» خود را از پیش، در خانه حبس کرده است (ترلان، ۱۳۹۸: ۵۰). اگر شخصیت برون‌گرا با مشکل روبه‌رو شود، راه چاره را در شلوغ‌کاری‌های اجتماعی می‌بیند. برای او ترس از ابژه‌ها در کمترین حد است و با اعتماد به نفس میانشان زندگی می‌کند (شارپ، ۱۳۹۸: ٤٠).

یونگ در توصیف برون‌گرا می‌گوید: «علاقه به اهداف بیرونی، آمادگی پذیرش اتفاقات بیرونی، ظرفیت زیاد در تحمل هر نوع شلوغی و سروصدا، انتخاب‌های بی‌پروا و در نهایت، نیاز شدید به خوش درخشیدن» (همان: ۳۹). فرد برون‌گرا اغلب در موقعیت‌های ناشناخته با اعتماد به نفسی سبک‌سرانه، به سمت خطر جذب می‌شود؛ این اعتماد به نفسِ رعنا و حضور بی‌پروایش در سروصداهای سیاسی، پدرش را مجبور می‌کند که او را از صحنه دور و در خانه حبس کند (ترلان، ۱۳۹۸: ۵۰). اما سال‌ها بعد، باز هم برای خودش دردسر درست می‌کند: «رعنا را به دفتر خواسته‌اند. سر کلاس، سؤال بودار پرسیده است. کارهایش هم کمی بودار است. کله‌اش هم بفهمی نفهمی بوی قورمه‌سبزی می‌دهد» (همان: ۱۰۲).

در زمان همین سروصداهای سیاسی مدرسه که رعنا به اجبار و «ترلان» داوطلبانه در خانه مانده بودند، تنها نیاز «ترلان» به عنوان فردی درون‌گرا، دیدن دوست نزدیکش، رعنا، و صحبت‌کردن با او دربارهٔ «دُن آرام» است (همان: ۵۰). آنها دیدارهایشان را در کتابخانه ادامه می‌دهند و دربارهٔ شخصیت‌های داستانی صحبت می‌کنند. این «ترلان» است که رعنا را با دنیای کتاب‌ها و داستان‌ها -که جهان مورد علاقه خود اوست- آشنا کرده و این سبب دوستی و صمیمیت بیشتر آنها شده است:

«ترلان و رعنا تنها زمانی توانستند با هم دوست بشوند که اوحدی هر دو را همزمان تهدید می‌کرد. رعنا می‌گفت دشمن مشترک، ما را به هم نزدیک کرد. ... ترتیب ملاقات

در کتابخانه را دادند و از آن به بعد، دیدارهایشان ادامه یافت. مسئول کتابخانه به آن‌ها اجازه داد به مخزن بروند و هرکتابی دلشان خواست بردارند. رعنا تسلیم نظر ترلان شد؛ دشمن مشترک می‌تواند آدم‌ها را با هم آشنا کند ولی فقط دوست مشترک آن‌ها را به هم نزدیک می‌کند» (همان:۴۷ و ۵۱).

و بدین ترتیب پیوند دوستی «ترلان» و رعنا عمیق می‌شود. یونگ می‌نویسد: «به نظر می‌رسد این دو دیدگاه (درون‌گرایی و برون‌گرایی) برای هم زیستی خلق شده‌اند. یکی نگران عواقب است و دیگری به دنبال خلاقیت و انجام دادن. پیوند این دو اتحادی ایدآل است» (شارپ، ۱۳۹۸:۳۲).

۳-۱-۲- تیپ شخصیتی و روابط اجتماعی

یکی دیگر از دلایل برون‌گرایی رعنا و درون‌گرایی «ترلان»، تلاش رعنا برای برقراری ارتباط و بی‌میلی «ترلان» به روابط است؛ «انسانِ دارای جهت‌گیری برون‌گرا در درجهٔ اول، روابط اجتماعی را مبنای خود قرار می‌دهد و انسان درون‌گرا در وهلهٔ اول، عوامل شخصی را. اوّلی تا حدّ زیادی از تعیین‌کنندگی عوامل درونی‌اش بی خبر است و آن را ناچیز می‌شمارد و در واقع، از آن می‌ترسد. دومی، علاقهٔ چندانی به روابط اجتماعی ندارد و ترجیح می‌دهد آن را فراموش کند و احساس می‌کند آنها طاقت‌فرسا یا حتی ترسناک هستند. برای یکی، جهان روابط است که اهمیت دارد و نشان‌دهندهٔ به هنجاربودن و هدف خواسته‌هاست. دیگری عمدتاً دغدغهٔ الگوی درونی زندگی‌اش و انسجام شخصی خود را دارد» (یونگ، ۱۴۰۰: ۱۴۳).

در جایی از داستان، رعنا از آرزوی خویش برای برقراری ارتباط و صحبت‌کردن با آدم‌ها حرف می‌زند و «ترلان» بلافاصله فکر می‌کند که نه تنها نمی‌خواهد با دیگران ارتباط داشته باشد، بلکه دیگران او را از چیزی درونی و ارزشمند (شهود) دور کرده‌اند:

« [رعنا]: از بچگی عاشق داستان های ژول ورن و مارکوپولو بودم. آرزو داشتم سفر کنم و با همه آدم‌ها حرف بزنم. باور نمی‌کردم ارتباط با دیگران این‌قدر مشکل باشد.

ولی ترلان نمی‌خواهد با کسی ارتباط بگیرد احساس می‌کند ارتباطش با چیز مهم‌تری قطع شده است و دیگران مانع می‌شوند که او بتواند آن را بشناسد» (ترلان، ۱۳۹۸: ۵۵).

ترلان از وقتی که به پادگان آمده، یک گوشهٔ خلوت و چند لحظه آرام برایش تبدیل به نیاز و نعمت بزرگی شده که پیش از این قدرش را نمی‌دانسته است (همان: ۳۷).

رعنا در پادگان نمی‌تواند دوری ترلان و یا نداشتن ارتباط با او را تحمل کند و با لطایف‌الحیلی رضایت فرمانده را جلب می‌کند تا به سالن پنج، کنار ترلان، منتقل شود:

«بی‌عقل رعناست. مثل رخت‌آویزی با بار تلنبار شده جلو در ایستاده و سنگینی وسایلش شانه‌هایش را خم کرده است. همهٔ نگاه‌ها به طرفش برمی‌گردد ولی او فقط به ترلان نگاه می‌کند: آنقدر برای فرمانده قصّه بافتم تا راضی شد بیایم سالن پنج» (همان: ٤٥).

یا زمانی که این دو دوست با یکدیگر به اصطلاح قهر کرده‌اند، این رعناست که دیگر طاقت ندارد و برای برقراری مجدد ارتباط پا پیش می‌گذارد:

«ترلان روی تخت خودش می‌رود. احتیاج به فکرکردن دارد. بالشش برآمده است و اذیت می‌کند. زیرش جزوه‌ای است و داخل جزوه، کاغذ بزرگی که رویش با خط ریز چیزهایی نوشته شده است. خط رعناست: عنتر میمون محافظه‌کار چرچیل و خائن. دیگر طاقت ندارم، بیا آشتی» (همان: ١١٦).

دنیای درونی برای افراد درون‌گرا اصالت بیشتری از دنیای بیرونی و ارتباطات اجتماعی دارد؛ یونگ در بیان تمایز نگرش‌ها معتقد است درون‌گرایی، تأثیرپذیری از عوامل درونی است و برون‌گرایی تأثیرپذیری از عوامل بیرونی است (مک گوایر (McGuire)، ۱۳۹۸: ١٩٤).

او در توصیف درون‌گرایی می‌گوید: «دنیا فقط در بیرون وجود ندارد، دنیا در من متجلّی می‌شود» (رابرتسون (Robertson)، ۱۳۹۷: ۸۵). از این رو ممکن است این افراد در مواجهه طولانی‌مدت با دیگران ارتباطشان را با دنیای درونی ارزشمند خود از دست بدهند –علی‌الخصوص اگر فردِ درون‌گرا، شهودی نیز باشد: «افراد این تیپ علاقه به خیال‌پردازی‌های عرفانی دارند. آنها به‌خوبی، ارتباط برقرار نمی‌کنند. اغلب درست درک نمی‌شوند، دچار نقص در قضاوت درست دربارهٔ خود و دیگران هستند» (شارپ، ۱۳۹۸ :۸٦). «ترلان» با ورود به زندگی گروهی در پادگان و دوری از خلوت و سبک درون‌گرایانه‌اش در زندگی، تا حدّ زیادی ارتباطش را با دنیای درونی خویش از دست می‌دهد و به همین علت، ذهنش به‌هم ریخته و مشوّش می‌شود و نمی‌تواند بنویسد:

«ترلان نمی‌خواهد با کسی ارتباط بگیرد. احساس می‌کند ارتباطش با چیز مهم‌تری قطع شده است و دیگران مانع می‌شوند که او بتواند آن را بشناسد» (ترلان، ۱۳۹۸: ۵۵).

«احساس می‌کند حافظه‌اش خوب کار نمی‌کند. تاریخ ندارد، پیوستگی ندارد. چیزی از گذشته به زمان حالش وصل نمی‌شود. یادداشت‌هایش را کنار هم می‌چیند؛ ده‌ها طرح و توصیف ... چشمانش را می‌بندد و به نظمی فکر می‌کند که نوشته‌هایش فاقد آن هستند. نوشته‌هایش یکدستی لازم را ندارند. شاید به خاطر این که ذهنش هم مثل یادداشت‌هاست؛ تکه‌تکه و از هم‌گسسته. از وقتی به اینجا آمده، آن را آرام‌آرام ولی به روشنی احساس کرده است. ذهنش انگار تمام پایگاه‌ها و استحکاماتش را از دست داده است. تمام فرماندهی ویران شده. کسی نیست تا سربازان علاف و سرگردان مغزش را هدایت کند. هدف چیست؟ به کدام سو می‌رود؟» (ترلان، ۱۳۹۸: ۱۲۱).

رابرتسون (Robertson)، روان‌کاو یونگی، دربارهٔ مدل سازگاری درون‌گرا با دنیای بیرونی می‌نویسد: «یک درون‌گرا فقط زمانی با دنیای بیرون احساس راحتی می‌کند که یک مدل درونی از آن داشته باشد» (رابرتسون، ۱۳۹۷: ۸۷). «ترلان» نیز تلاش می‌کند با همین سازوکار، محیط اضطراب‌آور پادگان را درونی‌سازی کند:

«اولین‌بار نیست که توده بی‌شکل و مضطرب این‌جور نگرانش می‌کند. این حس ناامنی را بارها در تظاهرات و در مقابل جمع بزرگ و غیرقابل فهم تجربه کرده است. از شیمیِ تبدیل آن به تک‌تک آدم‌های زنده چیزهایی می‌داند. باید صبر کند، ذره‌ذره نفوذ کند، بفهمد، بعد مسلّط شود...» (ترلان، ۱۳۹۸: ۱۹).

۳-۱-۳- تیپ شخصیتی و عملگرایی

از دیگر تفاوت‌های مربوط به تیپ «ترلان» و رعنا که ریشه در دو نگرش درون‌گرایی و برون‌گرایی آن‌ها دارد، عمل‌گرایی رعنا و انفعال «ترلان» است؛ انفعال نه در معنای بی‌عملیِ صرف، بلکه در معنای انجام نامرئی عملی که کمتر جلب توجه می‌کند. یونگ با استفاده از مفهوم لیبیدو (انرژی روانی) (Libido) به‌خوبی، شانه خالی‌کردنِ فرد درون‌گرا را از صرف‌کردن نیرو در جهان بیرون شرح می‌دهد (یونگ، ۱٤۰۰: ۷٦).

لیبیدو به جای این که در یک سازگاری دقیق‌تر با شرایط واقعی زندگی به کار رود، خیلی سریع به کاربرد خود در فانتزی‌ها گرایش پیدا می‌کند. لیبیدو به جای این که در دنیای واقعی اعمال شود، در دنیای روانی درون به کار می‌رود؛ بنابراین فرد درون‌گرایی که از قضا انرژی روانی سرشاری در دنیای درونی خویش صرف می‌کند، ناگزیر باید آماده قضاوت و دریافت برچسب «منفعل» از سوی جهان برون‌گرای امروز باشد. در حالی‌که فرد برون‌گرا به این معنا منفعل نیست و ارتباط با جهان بیرون و درگیر شدن با آن برای او اولویت بسیار بالاتری نسبت به تفرج در هزارتوی دنیای درونی دارد.

این تفاوت‌های شخصیتی را در «ترلان» و رعنا به وضوح مشاهده می‌کنیم. رعنا فعال است و در چشم دیگران دیده می‌شود در حالی‌که «ترلان» علی‌رغم فعالیت‌هایش نامرئی و گمنام‌تر از اوست:

«رعنا اعلامیه‌ها را از پنجرهٔ طبقه چهارم پخش می‌کرد و دخترها در حیاط مدرسه آن‌ها را توی هوا می‌گرفتند. ترلان روزنامه دیواری درست می‌کرد، پر از شعر و داستان

و عکس و خبر. ولی این رعنا بود که کار پر خطر را به عهده می‌گرفت و روزنامه‌ها را توزیع می‌کرد. آن‌ها را زیر روپوشش جاسازی می‌کرد و در راهروهای مدرسه راه می‌افتاد. ترلان علیه اوحدی طنز می‌نوشت ولی رعنا با اوحدی از نزدیک درگیر می‌شد. ... رعنا در جنجال‌آفرین‌ترین برنامه‌ها سرآمد بود. در سرودخوانی‌ها صدایش بلندتر از بقیه شنیده می‌شد. در اعتراض‌های کوچک و بزرگ مدرسه پیشقدم بود و چندنفری هوادار داشت که همیشه دور و برش می‌پلکیدند» (ترلان، ۱۳۹۸: ٤٦ و ٤٧).

در ادامهٔ مبحث «عمل‌گرایی» در دو تیپ برون‌گرا و درون‌گرا به بخشی از داستان می‌رسیم که رعنا و «ترلان» در مقام دفاع از دیدگاه خود در باب عمل‌گرایی مباحثه می‌کنند؛ رعنا تلاشش برای جنگیدن و تسلّط بر زندگی بیرونی را می‌ستاید و ترلان را برای پذیرش «آنچه هست» سرزنش می‌کند. در مقابل، «ترلان» بر کار درونی و تلاش برای پذیرفتن و کنارآمدن ذهنی با مشکلات داد سخن می‌دهد:

[ترلان]: چرا اینجوری نگاهم می‌کنی؟ فکر می‌کنی شوخی است. یک‌بار به خودم گفته‌ام پدرم فلانی بود و مادرم فلانی و فکر کرده‌ام کار تمام است ولی تمام نیست. تاحالا، اقلاً، یک میلیون بار این را به خودم گفته‌ام. مجبورم هرروز به خودم بگویم من اینجا هستم و باید قدم‌رو، بروم تا دلم نسوزد از این که رشتهٔ مورد علاقه‌ام را نمی‌خوانم. هر روز برای خودم، سخنرانی مفصّلی ترتیب می‌دهم. هنوز هم نتوانسته‌ام با حقایق زندگی‌ام کنار بیایم.

[رعنا]: چرا همه‌اش از کنارآمدن حرف می‌زنی؟

[ترلان]: برای این که فکر می‌کنم اوّل باید قبول کنی کی هستی، بعد هر غلطی خواستی بکنی (ترلان: ١٦٢).

در جای دیگری از داستان، بی‌خیالی و تسلیم محض بودنِ «ترلان»، رعنا را عصبانی می‌کند:

«آبادانی چیزی نمی‌گوید. او هم عین خیالش نیست. این آبادانی سبزه‌رو که می‌تواند مثل مجسمه، بی‌حرکت و خونسرد بنشیند، عصبانی‌اش می‌کند. رعنا از دست ترلان هم عصبانی است که بی‌خیال و به پهلو در عرض تخت دراز کشیده و تسلیم محض است» (همان: ۵۵).

«ترلان» حتی زمانی هم که در خانه بود برای اعتراض به این که نگذاشته بودند به آموزشگاه ماشین‌نویسی برود، روشی کم‌سروصدا، منفعلانه و فانتزی‌وار را برای اعتراض برگزیده بود؛ او در زیرزمین خانه اعتصاب غذا کرد. ایرج او را *بابی ساندز* خطاب کرد و گفت: «این نسخه‌های کتابی را بینداز دور. تو اگر نخوری، طرف مقابل خوشحال می‌شود. از شانس تو، دشمن یک کِنس تمام عیار است» (همان: ٦).

همان طور هم شد و کسی خریدار اعتصاب «ترلان» نبود و «همان شب رفت بالا. رنجیده از بی‌اعتنایی دنیا، بی‌سروصدا رخت خوابش را پهن کرد و دراز کشید. تا آن روز دنیا در نظرش دایرهٔ شکیل و چرخانی بود و می‌توانست عوض شود؛ اما امشب فقط دایرهٔ خاکی سخت و فشرده‌ای بود که با بی‌اعتنایی در سکوت بی‌رحمانه‌ای می‌چرخید و می‌چرخید» (همان: ۸).

رعنا اما نسبت به «ترلان» متفاوت است و نه تنها اعتراض می‌کند، بلکه آن را با سروصدا انجام می‌دهد؛ او یک‌بار در کودکی، با ریختن تاید و شکر و نمک و ادویه‌ها در کف آشپزخانه، پدر و نامادری‌اش را حسابی عصبانی کرد و تنبیه شد اما به جای پشیمانی یا کناره‌گیری، کار بدتری هم برای اعتراض به تنبیهش کرد: «می‌دانی چکار کردم. روی آن تپهٔ کوچولوی پودری نشستم. شاهکارم یک رنگ دیگر می‌خواست تا کامل شود. حالم جا آمد» (همان: ١٦٥).

در جای دیگری از داستان زمانی که رعنا متوجه می‌شود مرد مورد علاقه‌اش با هاله ازدواج کرده است، بعد از یک دورهٔ کوتاه سوگواری، دست به کار می‌شود و برای اعتراض یا انتقام به تبریز برمی‌گردد تا با آن دو تسویه حساب کند: «رعنا با برگ

مرخصی به سالن آمد. او خودش را برای یک تسویه حساب شخصی آماده می‌کند» (همان: ۱۶۱). او در این فرآیندِ انتقام طوری با رضا حرف زد که خودش را باخت و باور نکرد رعنا این‌طور تندوتیز جوابش را می‌دهد (همان: ۱۷۸).

عمل‌گرایی رعنا و تمایلش به کشف جهان بیرون، وقتی که تصمیم می‌گیرد پس از سال‌ها دوری به جستجوی مادرش بپردازد، نیز مشهود است (ترلان، ۱۳۹۸: ۱۸۲). او مادرش را پیدا می‌کند و در تعریف از او می‌گوید: «تهران را خوب می‌شناسد. سینما را دوست دارد. اهل گشت‌وگذار است. مثل بیوک، مرغ خانگی نیست» (همان: ۱۹۱). برون‌گرا، شیفتهٔ گشت‌وگذار و ارتباط است و طبیعی است که فرد درون‌گرا را که ترجیحش ماندن در خانه و خلوت است، «مرغ خانگی» خطاب کند.

ظهور متفاوت عنصر عمل‌گرایی برای این دو شخصیت را هنگام تقابل دیدگاه‌هایشان در باب مبارزه، مشاهده می‌کنیم؛ رعنا به عنوان یک شخصیت برون‌گرا، معتقد است باید با مشت‌های گره کرده و برداشتن اسلحه به صورت عملی فیزیکی به جنگ بی‌عدالتی‌ها رفت، اما «ترلان» معتقد است همین‌جا هم می‌توانند مبارزه کنند. می‌توانند به جای برداشتن اسلحه، آگاهی طبقاتی مردم را بالا ببرند: «... و توی دلش گفت شاید هم با نوشتن بشود این کار را کرد.» (ترلان، ۱۳۹۸: ۳۱).

ساحت روانی و تحول درونی برای فرد درون‌گرا ارزشمندتر از ساحت فیزیکی و تحول بیرونی و ملموس است، زیرا آنها با دنیای درون، سازگاری بیشتری دارند و زندگی درونی برای آنها نقش تعیین‌کننده‌ای دارد (Jung, 1976: 154؛ یونگ، ۱۳۹٤: ۵۳).

واقعیت روانی برای آنها اصیل‌تر از واقعیت فیزیکی و بیرونی است؛ چنانکه «ترلان»، فاقد ماجراجویی است و زندگی بیرونی و روزمره‌اش یکنواخت و مردابی طی می‌شود (ترلان،۱۳۹۸: ٤)، اما در عوض، دنیای درونی پرشوری دارد و ایده‌های بزرگی همچون عدالت، او را به وجد می‌آورند (ترلان، ۱۳۹۸: ۵) و همچنین، دردهای درونی او

نادیدنی‌تر از دردهای ملموس دیگران است: «دردهایش دیده نمی‌شدند. برای همین غیرواقعی به نظر می‌آمدند، ولی تنها خودش می‌دانست آنها وجود دارند» (ترلان، ۱۳۹۸: ۱۷٦). او به جبران یکنواختی زندگی روزمره‌اش، زیستی قهرمانانه در خیالات خویش دارد: «در خیال گاهی یار ستارخان می‌شد و با لباس مردانه در سنگر می‌جنگید و زمانی همراه ماکسیم‌گورکی در زیرزمین‌های آلوده به فقر می‌گشت و در بهترین رؤیاهایش مانند مریدی به سراغ چخوف می‌رفت. شاهکار نانوشته‌اش را برای او می‌خواند و با فروتنی آمادهٔ شنیدن سخنانش می‌شد. معمولاً، چخوف از روی صندلی‌اش بلند می‌شد، قدم‌زنان چیزهایی می‌گفت، گاهی رو به او می‌ایستاد و از بالای عینک پنسی نگاهش می‌کرد» (ترلان، ۱۳۹۸: ٤).

نوعی از درون‌گرا که شهودی است در نمونه‌های حاد، می‌تواند برای دوستانش کاملاً به معمّا تبدیل شود و در نهایت، همین دوستان چون احساس می‌کنند برای او بی‌ارزش هستند یا نظراتشان نادیده گرفته می‌شود، کم‌کم از اطرافش پراکنده می‌شوند (Jung, 1976: 401). در این رمان، بارها شاهد معمّاگون‌بودن «ترلان» و سلوکش برای رعنا هستیم (ترلان،۱۳۹۸: ۱۰۳).

۳-۲- گذرایی

در ادامه به بررسی میزان گذرایی دیالوگ‌های «ترلان» و رعنا و همچنین توصیفات نویسنده از آن دو می‌پردازیم؛ لازم به ذکر است که به منظور رعایت اختصار در مجموع بیست فرآیند در مقاله ذکر شده اما برای هر شخصیت ۲۵۰ فرآیند مورد بررسی قرار گرفته است.

۳-۲-۱- گذرایی در دیالوگ‌های «ترلان» و توصیفات نویسنده از او

به منظور بررسی مؤلفه‌های ده‌گانهٔ گذرایی در بندها، جدولی رسم کرده‌ایم که در مقابل هر بند، مؤلفه‌های گذرایی به ترتیب، مورد سنجش قرار گرفته‌اند؛ چنانچه آن مؤلفه در

بند مورد نظر وجود داشته باشد، با علامت (+) و چنانچه در بند موجود نباشد، با علامت (–) نشانه‌گذاری شده‌اند (جدول ۳).

جدول ۳- بررسی مولفه های گذرایی در دیالوگ ای ترلان

Table 3- Examining transtivity components in Tarlan's dialogues

فرآیند	مشارکان فرآیند	حرکت	نمود	لحظه‌ای بودن	ارادی بودن	مثبت بودن	وجه	عاملیت	تأثیرپذیری و فردیت مفعول	درصد گذرایی
۱. همیشه شلوار می‌پوشید.	+	+	+	–	+	+	+	+	– –	۷۰
۲. مثل مردها محکم دست می‌داد.	+	+	+	–	+	+	+	+	+ +	۹۰
۳. در بهترین رویاهایش مانند مریدی به سراغ چخوف می‌رفت.	+	–	+	–	+	+	–	–	– –	٤۰
٤. ترلان در زندگی ماجرا کم داشت.	+	–	+	–	–	+	+	–	– –	٤۰
۵. در خانواده متوسطی به دنیا آمده بود.	+	+	+	–	–	+	+	–	– –	۵۰

٦. یک بار اعتصاب غذا کرد.	+	–	+	–	+	+	+	+	+	٦٠
٧. احساس شعف و قدرت می‌کرد.	+	–	+	–	–	+	+	+	–	٤٠
٨. اما ترلان که نمی‌خواست بابی ساندز شود و از گرسنگی تلف شود.	–	–	+	–	+	–	+	+	–	٤٠
٩. از دستشویی زیرزمین استفاده کرد.	+	+	+	–	+	+	+	+	–	٧٠
١٠. دلش به حال خودش سوخت.	+	–	+	–	–	+	+	–	–	٤٠

٣- ٢- ٢- گذرایی در دیالوگ‌های رعنا و توصیفات نویسنده از او

در ادامه همانطور که در بخش قبل بندهایی از دیالوگ‌های ترلان را مورد بررسی قرار دادیم، بندهای مرتبط با رعنا را نیز از منظر مولفه های گذرایی بررسی خواهیم کرد. (جدول ٤).

جدول ٤- بررسی مولفه های گذرایی در دیالوگ های رعنا

Table 3- Examining transtivity components in Rana's dialogues

فرآیند	مشارکان فرآیند	حرکت	نمود	لحظه‌ای بودن	ارادی بودن	مثبت بودن	وجه	عاملیت	تاثیرپذیری و فردیت مفعول	درصد گذرایی
۱. اگر رضا به ترمینال می‌آمد.	+	+	−	−	+	+	−	−	− −	٤۰
۲. رعنا آهسته حرف می‌زند.	+	−	−	−	+	+	+	+	− −	٤۰
۳. ذهن ناچار می‌شود هی به عقب برگردد.	+	−	+	+	+	+	−	−	− −	۵۰
٤. مثل بیوک زود در نمی‌رفت	+	+	+	−	+	−	−	−	− −	٤۰
۵. آقا جان یک چاقوی قدیمی دارد.	+	−	+	−	+	+	+	−	+ −	۷۰
٦. بعد می‌گوید که با همین چاقو مادرش را از خانه بیرون کرده است.	+	+	−	−	+	+	+	+	++	۸۰
۷. گویا خیلی ترسیده بودم.	+	−	+	+	−	+	+	−	− −	۵۰

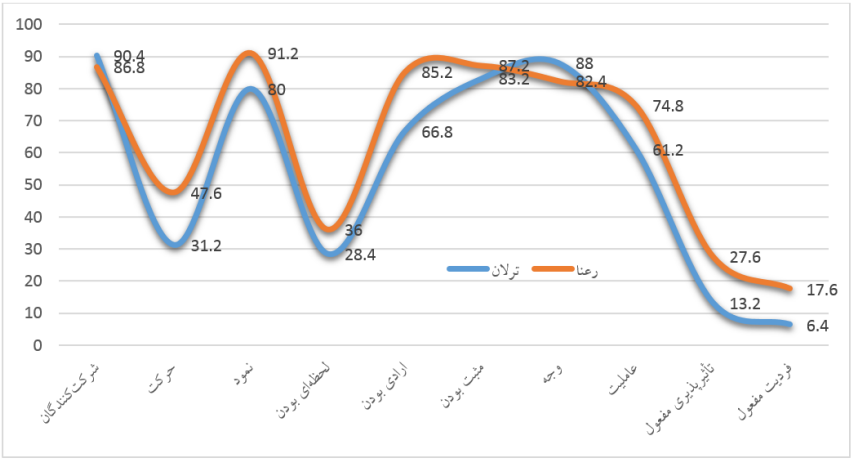
۸. رعنا پیشنهاد فرار را داد.	+	−	+	+	+	+	+	+	− −	۷۰
۹.دست‌هایش را مشت کرد.	+	+	+	+	+	+	+	+	+ +	۱۰۰
۱۰. به پدرش که رسید درماند.	+	−	+	+	+	−	+	−	− −	۵۰

۳-۳- تحلیل نهایی

چنانکه در نمودارِ بررسی گذرایی پیداست (شکل ۱)، جز در دو مؤلفهٔ «شرکت‌کنندگان» و «وجه»، در سایر مؤلفه‌ها میزان گذرایی در بندهای مربوط به رعنا بالاتر است. می‌دانیم که رعنا برون‌گراست و طبیعتاً باید درصد مشارکان در بندهایش بیشتر از ترلان می‌شد، اما به سبب تکروی‌ها و استقلال آشکارش، جز مشارک اصلی که خودش باشد، دیگری را هرکه و هرچه که باشد پس‌زده است و بالعکس، ترلان علی‌رغم درون‌گرایی، به واسطه تمایلات هنری و ظرافت‌ها و حساسیت‌های همدلانه‌اش، دیگری را چه انسان و چه غیر او، بیشتر مورد توجه قرار داده است. در حالی که درصد کل گذراییِ ۲۵۰ بندِ مربوط به «ترلان» ٥٤ است، گذرایی بندهای مربوط به رعنا به بیش از ٦٣ درصد می‌رسد که به وضوح یک اکتاو بالاتر از «ترلان» و به سرنمون گذرایی نزدیک‌تر است.

همان‌طور که دانستیم فرض ما در این پژوهش ارتباط معنادار تیپ روان‌شناختی شخصیت‌ها با میزان گذرایی دیالوگ‌ها و بندهای آنان است. فردی که درون‌گراست، بیشترِ انرژی روانی خویش را در دنیای درونی و ذهنیاتش سپری می‌کند. بدیهی است که او در استفاده از زبان نیز از جهان بیرونی و تأثیرگذاری بر آن غافل شود و اولویتش به بیان درآوردن ذهنیات خود باشد، چراکه این ذهنیات بیشتر از پدیده‌های بیرونی او را به وجد می‌آورند و اندوهگینش می‌سازند و نگرانی یا امید را در وجودش برمی‌انگیزانند؛

ذهنیات، واقعیات زیستی او هستند که وجودشان برای درون‌گرا ارزشمندتر از موجودات جهـان بیرون اســـت و در نتیجه طبیعی اســـت که اثرگذاری و اثرپذیری او معطوف به ذهنیات و جهان درونی‌اش باشد به همین دلیل بود که فروید پیش از یونگ، درون‌گرایی را بـه صـــورت نوعی بیمـاری فهمیـده بود و یونگ با آن مخالفت کرد (یونگ، ۱۳۹۷: ۱۹۱)؛ مطابق با تحلیل زبان‌شـناختی برای یک درون‌گرا احتمال بیشـتری وجود دارد که مفعول و فعل و فاعل او، هرسـه به خودش منتهی شود؛ به همین دلیل برآورد مؤلفه‌های «تأثیرپذیری»، «فردیت مفعول» و «عاملیت» در بندهای «ترلان» و رعنا بیش از ده درصـد اختلاف را در هر کدام از این سه مؤلفه نشان می‌دهد.



شکل ۱- درصد گذرایی بندهای ترلان و رعنا

Figure 1- the percent of transtivity in Tarlan And Ranaa's dialogs

اختلاف هر کدام از دو مؤلفهٔ «حرکت» و «ارادی‌بودن» در بندهای «ترلان» و رعنا به ترتیب ۱۶ و ۱۹ درصـد است که در مقایسه با اختلاف سایر مؤلفه‌ها، تفاوت چشمگیری دارند. حرکت را انتقالِ عمل از یک مشارک به مشارک دیگر می‌دانند که لازمه سرنمونی هرچه بیشـترِ آن، مادی‌بودن و انتقال فیزیکی اسـت. «ترلان» در دیالوگ‌ها و توصـیفات

نویسنده از خودش، تمایل کمتری برای بهره‌برداری از این مؤلفهٔ گذرایی نشان می‌دهد، در حالی‌که رعنا به عنوان فردی برون‌گرا، ١٦ درصد بیشتر از «ترلان» مؤلفهٔ «حرکت» را به نمایش می‌گذارد.

علی‌رغم این که فرد درون‌گرا همچون برون‌گرا می‌تواند فاعل بدون شرط اعمال خویش باشد، همزمان تجهیزات روانی و ظرفیت ذهنی بالاتری دارد تا مفعول ضمیر ناخودآگاه نیز واقع شود و از آن تأثیر پذیرد. مفعولِ ناخودآگاه‌شدن یعنی میزبانیِ غیرارادی از محتویات و نیروهای ضمیر ناخودآگاه که گاه همسو با خواسته‌های خودآگاهی است و گاه سنتز آن. «ترلان» درون‌گرایی است که بارها در غیبت اراده‌اش، مورد هجوم مثبت یا منفی ناخودآگاه خود قرار می‌گیرد و به عبارتی تأثیرپذیری او از دنیای درون بیش از دنیای بیرون است؛ برای مثال، زمانی که بدون اراده شروع به نوشتن می‌کند و قلبش شادمانه می‌تپد (ترلان، ١٣٩٨: ١٩٢) یا هنگامی که در برابر هجوم افکار ناامیدکننده‌اش مجبور می‌شود هرروز برای خود سخنرانی انگیزشی کند تا در جنگ با این افکار ناخواسته شکست نخورد (ترلان، ١٣٩٨: ١٦٢). همین خصلت‌های درون‌گرایانه‌ی «ترلان» است که در مؤلفهٔ «ارادی‌بودن» حدود ٢٠ درصد تفاوت را نسبت به رعنا ایجاد کرده و به دنبال آن، درصد مؤلفهٔ «عاملیت» او را نیز پایین‌تر از عاملیت رعنا قرار داده است.

در نهایت، درون‌گرایی و برون‌گرایی میزانی است که هر فرد با آن جریان نیروی روانی خویش را تعیین می‌کند؛ نیروی روانی همچون رودی است که در ذهن برون‌گرا بدون این که به مانع یا سدی درونی برخورد کند به سوی جهان بیرون جاری می‌شود در حالی که درون‌گرا ترجیح می‌دهد این رود را در مسیل‌های دنیای درونی خویش روان سازد.

کاهش یا افزایش گذرایی در زبان یک شخصیت به دلیل ماهیت مادی بیشتر مؤلفه‌هایش، تا حد زیادی وابسته به جهت حرکت نیروی روانی شخصیت است؛ یعنی

اگر جهت حرکت لیبیدو یا انرژی روانی فرد، رو به جهان بیرون و مادی باشد، به ناچار گذرایی در زبان او افزایش خواهد یافت و هرچه نیروی روانی صرف ایده‌ها و ذهنیات درون‌گرایانه شود، گذرایی نیز کاهش خواهد یافت.

٤- نتیجه‌گیری

ترلان به دلیل درون‌گرایی خویش مایل است به خودشناسی بپردازد کشف غارهای درونی و فتح قله‌های روح را پیگیری کند که در نتیجه نمره گذرایی در دیالوگ‌هایش به حداقل می‌رسد چرا که درجه‌ی بالای گذرایی حاصل انتقال مادی انرژی از فاعل به مفعول است درحالی که ترلان از انرژی به منظور کشف چیزهایی غیر مادی بهره می‌گیرد؛ و رعنا به خاطر وجه برون‌گرایی خویش درصد بالاتری از گذرایی را در دیالوگ‌هایش نشان می‌دهد. با توجه به مطالب فوق می‌توان نتیجه گرفت ردپای تیپ روان‌شناختی یک شخصیت را نه تنها در توصیفاتی که نویسنده از او ارائه کرده است، بلکه حتی در ساخت کلام و بندهایش نیز می‌توان یافت. ساخت گذرایی، زمینه مناسبی برای بررسی‌های تیپ‌شناختی است، زیرا می‌توان در خلال نظام گذرایی و میزان اعمال قدرت بر مفعول، ردپایی از تمایلات روانی شخصیت را یافت.

«درون‌گرایی» و «برون‌گرایی» دو ترجیح روانی فراگیر است که موازی با پیوستار گذرایی قابل سنجش و اندازه‌گیری است، به طوری‌که هرچه فرد درون‌گراتر باشد، میزان گذرایی بندهایش کمتر خواهد بود و هرچه برون‌گراتر باشد، تمایل به سرنمون گذرایی در کلامش بیشتر خواهد شد. چرایی این امر وابسته به تفاوت برون‌گرا و درون‌گرا در انتخاب ابژه و مفعول است. از طرف دیگر افراد شهودی در دنیای ذهن و ایده‌ها سیر می‌کنند و افراد حسی در جهان بیرون و ملموس و این دو عامل هم می‌تواند بر کیفیات مفعول انتخاب شده توسط هر تیپ، تأثیر مستقیم داشته باشد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. انوری، حسن و احمدی‌گیوی، حسن (۱۳۸۵)، دستور زبان فارسی ۲. چاپ پنجم، تهران: انتشارات فاطمی.

۲. بیلسکر، ریچارد (۱۳۹۸)، اندیشهٔ یونگ. ترجمهٔ حسین پاینده. چاپ دوم. تهران: انتشارات مروارید.

۳. تولان، مایکل (۱۳۸٦)، روایت‌شناسی؛ درآمدی بر زبان‌شناختی-انتقادی. مترجمان: سیده‌فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

٤. حق‌شناس، حسن (۱۳۹۵)، طرح پنج عامل شخصیت‌شناسی؛ نظریه، آزمون‌ها و کاربردهای بالینی و مشاوره‌ای. چاپ اول. تهران: انتشارات روان‌سنجی.

۵. رابرتسون، رابین (۱۳۹۷)، یونگ‌شناسی کاربردی. ترجمهٔ ساره سرگلزایی. چاپ پنجم. تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.

٦. راسخ‌مهند، محمد (۱۳۹٦)، نحو زبان فارسی: نگاهی نقشی-رده‌شناختی. چاپ یکم. تهران: نشر آگه.

۷. شارپ، داریل (۱۳۹۸)، تیپ‌های شخصیتی: مدل تیپ‌شناسی یونگ. ترجمه بابک نجفی. چاپ ششم. تهران: نشر هیرمند.

۸. مارتین، چارلز (۱۳۹۷)، تیپ شخصیتی شما: شما چه کاری باید انجام دهید تا در زندگی پیشرفت کنید؟ ترجمهٔ سیدمرتضی نظری. چاپ چهارم. تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.

۹. مک‌گوایر، ویلیام و فرانسیس کرینگتون هال ریچارد (۱۳۹۸)، یونگ می‌گوید: مصاحبه‌ها و دیدارها. ترجمهٔ سیروس شمیسا. چاپ چهارم. تهران: نشر قطره.

۱۰. مورنو، آنتونیو (۱۳۹۹)، یونگ، خدایان و انسان مدرن. ترجمه داریوش مهرجویی. چاپ یازدهم. تهران: نشر مرکز.

۱۱. وفی، فریبا (۱۳۹۸)، ترلان. چاپ بیست و هشتم. تهران: نشر مرکز.

۱۲. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۸)، اصول نظری و شیوه روان‌شناسی تحلیلی یونگ. ترجمه فرزین رضاعی. چاپ ششم. تهران: ارجمند.

۱۳. _____ (۱۴۰۰)، انسان در جستجوی هویت خویشتن. ترجمه محمود بهفروزی. چاپ ششم. تهران: نشر جامی.

۱۴. _____ (۱۴۰۰)، انسان و سمبول‌هایش. ترجمه محمود سلطانیه. چاپ سیزدهم. تهران: جامی.

۱۵. _____ (۱۴۰۰)، روان‌درمانی در عمل. ترجمه ارسطو میرانی. چاپ اول. تهران: جامی.

۱۶. _____(۱۳۹۴). ماهیت روان و انرژی آن. ترجمه پرویز امیدوار. چاپ سوم. تهران: انتشارات بهجت.

۱۷. _____(۱۴۰۰). نظریه روان‌کاوی. ترجمهٔ عباس علیخانی. چاپ اول. تهران: انتشارات جامی.

ب) مقالات

۱. حق‌بین، فریده (۱۳۸۳)، «بررسی ساخت‌های نامتعدی در زبان فارسی». فصلنامه علمی-پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س). جلد ۱۳ و ١٤، شماره ٤٨ و ٤٩، صص ٩٥-٦١.

۲. خدری، نجمه و ساسانی، فرهاد (١٣٩٤)، «بررسی پیوستار گذرایی در فعل‌های گروهی فارسی». پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی، جلد ۵، شماره ۱۰، صص ۳۵-۲۵.

۳. راسخ‌مهند، محمد و مسعود محمدی‌راد (١٣٩٤)، « تأثیر گذرایی بر ساخت جمله در زبان فارسی». نشریه پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی، جلد ۵، شماره ۹، صص ٤٧-١.

٤. قاسمی، ملیحه و یدالله جلالی‌پندری (١٣٩٤)، «بررسی تیپ شخصیتی شخصیت‌های رمان شوهر آهوخانم». ادب پارسی معاصر، جلد ۵، شماره ۱، صص ١٢٤-٨٤.

۵. کریمی، فائقه؛ گلفام، ارسلان و کربلایی‌صادق، مهناز (۱۳۹۹). «بررسی گذرایی در گفتار کودک فارسی زبان از منظر انگاره نظری هاپر و تامسون». مطالعات زبان‌ها و گویش‌های غرب ایران، جلد ۸، شماره ۳، صص ٦٨-٤٩.

ج) پایان‌نامه

۱. حمدی، روح‌انگیز (١٣٩٦)، بررسی وجوه و فرآیند افعال در سی غزل عطار از منظر زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی. کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات دانشگاه علامه طباطبایی. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. ۲۱۹ صفحه.

۲. قرایی، نگار (۱۳۹۱)، بررسی و مقابله شخصیت در آثار (داستان‌های کوتاه) هوشنگ گلشیری و نجیب محفوظ. کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات دانشگاه علامه طباطبایی. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. ۱۱۰ صفحه.

۳. محجوب، مهسا (۱۳۹۳)، شخصیت‌پردازی در داستان‌های کوتاه جعفر مدرس صادقی با رویکردی نقش‌گرا. کارشناسی ارشد. کتابخانه مرکزی دانشگاه سمنان. دانشکده ادبیات و علوم انسانی.۱٤٥ صفحه.

٤. محمدزاده، شهرزاد (۱۳۹٦)، تحلیل روان‌شناختی برخی رمان های حسین سناپور، زویا پیرزاد و فریبا وفی براساس نظریه شخصیت اریک فروم، آلفرد آدلر و کارل گوستاو یونگ. دکتری. کتابخانه مرکزی دانشگاه خوارزمی. ۲٦۰ صفحه.

۵. نظیف، نرگس (۱۳۹۳)، تحلیل جهان‌بینی و شخصیت سعدی در غزلیات با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا. کارشناسی ارشد. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. پژوهشکده زبان و ادبیات. ۱٦۳ صفحه.

د) لاتین

1. Halliday, M.A.K. (1994). An introduction to Functional Grammar. 2nd edition. London: Edward Arnold.
2. Hopper, Paul J; Sandra A. Thompson (1980). Transitivity in Grammar and Discourse. Language, Vol. 56, No. 2. pp. 251-299.
3. Jahankhani, Lotfollah (1993). "On the Concept of Transitivity in Farsi". MA. Thesis, University of Tarbiat Modarres.
4. Jung, Carl Gustav (1976). Psychological Types. Bollingen series xx. Princeton university press.

Reference List in English

Books

Anvari, H., & Ahmadi Givi, A. (2006). *Persian grammer 2*. Tehran: Fatemi. [in Persian]

Bilsker, R. (2019). *On Jung* (H. Payandeh, Trans.), Tehran: Morvarid. (Original work published 2002). [in Persian]

Haghshenas, H. (2016). *Big 5 personalogy (NEO FFI & NEO PI-R)*. Tehran: Ravansanji. [in Persian]

Halliday, M. A. K. (1994). *An introduction to Functional Grammar*. 2nd edition. London: Edward Arnold.

Jung, C. G. (1976). *Psychological Types*. Bollingen series xx. Princeton University press.

Jung, C. G. (2015). *On the nature of the psyche* (P. Omidvar, Trans.), Tehran: Bahjat. (Original work published 1954). [in Persian]

Jung, C. G. (2018). *Modern Man in Search of a Soul* (M. Behforuzi, Trans.), Tehran: Jami. (Original work published 1933). [in Persian]

Jung, C. G. (2020). *Analytical Psychology, Its Theory and Practice* (M. Behforuzi, Trans.), Tehran: Arjmand. (Original work published 1935). [in Persian]

Jung, C. G. (2021). *Man and His Symbols* (M. Soltaniyeh, Tans.), Tehran: Jami. (Original work published 1964). [in Persian]

Jung, C. G. (2021). *The practice of psychotherapy* (A. Mirani, Trans.), Tehran: Jami. (Original work published 1954). [in Persian]

Jung, C. G. (2021). *The Theory of Psychoanalysis* (A. Alikhani, Trans.), Tehran: Jami. (Original work published 2011). [in Persian]

Martin, C. (2018). *Introduction to type: a guide to understanding your results on the Myers-Briggs Type Indicator*, 6th ed. (S. M. Nazari, Trans.), Tehran: Bonyad Farhang Zendegi. (Original work published 2001). [in Persian]

McGUIRE, W., & Hull, R. F. C. (2019). *C.G. Jung Speaking: Interviews and Encounters* (S. Shamisa, Trans.), Tehran: Ghatre. (Original work published 1977). [in Persian]

Moreno, A. (2020). *Jung, gods and modern man* (D. Mehrjui, Trans.), Tehran: Markaz. (Original work published 1970). [in Persian]

Rasekh Mahand, M. (2017). *Syntax of the Persian language*. Tehran: Agah. [in Persian]

Robertson, R. (2018). *Beginner's guide to Jungian psychology* (S. Sargolzaei, Trans.), Tehran: Bonyad Farhange Zendegi. (Original work published 1992). [in Persian]

Sharp, D. (2019). *Personality types: Jung's model of typology* (B. Najafi, Trans.), Tehran: Hirmand. (Original work published 1987). [in Persian]

Toolan, M. (2007). *Narrative: a critical linguistic introduction*, 2nd ed. (S. F. Alavi & F. Nemati, Trans.), Tehran: Samt. (Original work published 2001). [in Persian]

Vafi, F. (2019). *Tarlan*. Tehran: Markaz. [in Persian]

Journals

Ghasemi, M., & Jalali Pandari, Y. (2015). Investigation the personality type of the characters in the novel of “Shohare Ahoo Khanom”. *Contemporary Persian Literature*, *5*(1), 85-124. [in Persian]

Haghbin, F. (2004). analys of non-Transitivity in Persian language. *Journal of Human science of Alzahra University*, *13-14*(48-49), 61-95. [in Persian]

Hopper, P. J., & Thompson, S. A. (1980). Transitivity in Grammar and Discourse. *Language*, *56*(2), 251-299.

Karimi, F., Golfam, A., & Karbalaie Sadegh, M. (2020). The Analysis of Transitivity in Persian child Language from perspective of Hopper and Thompson Theory. *Journal of Western Iranian Languages and Dialects*, *8*(3), 49-68. doi: 10.22126/jlw.2020.4855.1390 [in Persian]

Khedri, N., & Sasani, F. (2015). A Study of the Transitivity Continuum in Persian Phrasal Verbs. *Iranian Journal of Comparative linguistic research*, *5*(10), 25-35. [in Persian]

Rasekhmahand, M., & Mohammadirad, M. (2015). Transitivity Effect on Sentence Structure in Persian. *Iranian Journal of Comparative linguistic research*, *5*(9), 1-47. [in Persian]

Thesis

Gharaei, N. (2012). *Examining and confronting the character in the works (short stories) of Houshang Golshiri and Najib Mahfouz*, Allameh Tabataba'i University]. Central library of Allameh Tabataba'i University. [in Persian]

Hamdi, R. (2017). *Investigation of the aspects and trends of verbs in Attar's 30 sonnets from the perspective of Halliday's role-oriented linguistics*. [MSc. dissertation, Allameh Tabataba'i University]. Central library of Allameh Tabataba'i University. [in Persian]

Mahjoob, M. (2014). *Characterization in Jafar Modares Sadeghi's short stories with a role-oriented approach*. [MSc. dissertation, Semnan University]. Central library of Semnan University. [in Persian]

Mohammadzadeh, S. (2017). *Psychological analysis of some novels by Hossein Sanapour, Zoya Pirzad and Fariba Vafi based on the personality theory of Eric Fromm, Alfred Adler and Carl Gustav Jung*. [Doctoral dissertation, Kharazmi University]. Central library of Kharazmi University. [in Persian]

Nazif, N. (2014). *Analyzing Saadi's worldview and character in Ghazalyat with a role-oriented linguistics approach*. [MSc. dissertation, Institute for Humanities and Cultural Studies]. Central library of Institute for Humanities and Cultural Studies(pajiheshgah Oloom Ensani). [in Persian]

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و چهارم، تابستان ۱٤۰۲، شمارهٔ ۵۷، صفحات ۸۵-۵۳
DOI: 10.29252/KAVOSH.2023.17932.3188

نقد زبان حماسی در منظومهٔ برزونامه (بخش کهن) *
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر حامد بشیری‌زیرمانلو[۱]
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه ارومیه

چکیده

الگوی بررسی زبان حماسی معیار که بر دو پایهٔ نظریات «نقد جدید» (به‌ویژه صورت‌گرایی) و «زبان حماسی معیار» تدوین شده می‌تواند ابزاری کارآمد برای سنجش و تبیین کارکردهای خاصّ زبان در نوع ادبی حماسه باشد. در این راستا، مقالهٔ حاضر، منظومه برزونامه را بر اساس این الگو و در سه لایهٔ اصلی زبان، در معرض بررسی قرار داده است. این منظومه در لایهٔ اوّل (واژگان، موسیقی، ساختارها و ...)، به زبان حماسی معیار نزدیک و از این نظر، منطبق بر شاخص‌های این زبان حماسی است. هنرسازه‌ها در لایهٔ دوم اگرچه به اندازهٔ زبان حماسی معیار، غنی و خلّاقانه نیستند، ولی کاملاً بر ویژگی‌های هنرسازه در متن حماسی انطباق دارند و خواننده می‌تواند به‌راحتی، از خلال این دو لایه از زبان، به محتوا و تفکر موجود در اثر دست یابد. شاخص‌های فکری و محتوایی در لایهٔ سوم بسیار ضعیف و در مقایسه با زبان حماسی معیار، دچار ضعف و کاستی است. این پژوهش به روش تحلیلی-توصیفی و بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده و حجم نمونه در آن پانصد بیت ابتدای منظومهٔ برزونامه بوده است.

واژه‌های کلیدی: نقد زبانی، زبان حماسی، شاهنامه فردوسی، برزونامه بخش کهن.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۰/۱۱/۰۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۱/۱۲/۲۲

[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: zirmaanloo@yahoo.com

۱- مقدّمه

تمایز بین انواع ادبی و مخصوصاً نوع ادبی حماسه، با انواع ادبی دیگر همواره در طول تاریخ ادبیات فارسی مدنظر بوده و گاهی به ملاک‌ها و معیارهای خاصّی نیز اشاره شده است. این تعریف‌ها و تقسیم‌بندی‌ها امروزه -که با شکل بلوغ یافتهٔ مباحث صورت‌گرایی در ادبیات فارسی، روبه‌رو هستیم- کافی و وافی به مقصود به‌نظر نمی‌رسند. بنابراین، دیگر برشمردن ویژگی‌هایی مثل فاخربودن زبان در حماسه یا جزیل‌بودن آن کمکی به متمایزکردن زبان نوع حماسه از دیگر انواع نخواهد کرد.

حماسه به‌عنوان نظامی خاص، ادبیّات مخصوص به‌خود را دارد. هنرسازه‌ها در این زبان، به‌گونه‌ای متفاوت از آنچه مثلاً، در نوع غنایی مشاهده می‌شود به کار گرفته می‌شوند و علاوه بر این، عناصری مانند واژگان یا ساختار نحوی نیز به مقام هنرسازه ارتقا می‌یابند و جزئی از لحن و مکمل مجموعهٔ عوامل و عناصر حماسی می‌شوند. «صورت‌گرایان روس مسألهٔ انواع ادبی را در چشم‌اندازی دیگر نگریسته‌اند ... مقولهٔ انواع ادبی، بیرون از معماری هنرسازه‌ها قابل تصوّر نیست؛ یعنی این که خوشه‌های هنرسازه‌ها چگونه با یکدیگر ترکیب می‌شوند هر نوع را از منظر مایگان کلان آن می‌توان تشخیص داد» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱:۲۲۰).

در نتیجهٔ همین بحث‌های صورت‌گرایان است که الگوهای آشنایی‌زدایی معرفی می‌شوند و پژوهش هم‌زمانی مطرح شده از سوی سوسور (Saussure) به‌همراه شناخت ساختار اثر، به‌عنوان روش اصلی پژوهش ادبی معرفی می‌شود. نتایج تحقیقات صورت‌گرایان که در رساله‌ها و آثار متعدد بیان شده بود؛ بعدها به‌وسیلهٔ جفری لیچ (Geoffrey Leech) در کتاب راهنمای زبان‌شناختی شعر انگلیسی گردآوری و در قالب هنجارگریزی‌های هشت‌گانه معرفی شدند.

لیچ، برجسته‌سازی در زبان و به‌تبع آن، زبان شعر را به‌وسیلهٔ انواع هنجارگریزی تبیین می‌کند. همین تعریفات و تقسیم‌بندی‌های لیچ از انواع هنجارگریزی و

برجسته‌سازی زبان از این طریق، تبدیل به روشی می‌شود که امروزه «نقد صورت‌گرا» نامیده می‌شود. هنجارگریزی‌های مدنظر صورت‌گرایان و به‌تبع آنان لیچ، ذیل هشت مورد قرار می‌گیرند: هنجارگریزی واژگانی، نحوی، آوایی، زبانی، سبکی، گویشی، نوشتاری و معنایی. به کار بستن این هنجارگریزی‌ها برای تبیین زبان شعر از همان زمان معرفی‌شدن نظریات صورت‌گرایی در ایران رواج یافت و امروزه نیز آثار متعددی از این دست، هم به صورت کتاب و هم مقاله وجود دارد ولی این که با این شیوه به روشن‌شدن زبان یک نوع ادبی بپردازند؛ تا همین اواخر اتفاق نیفتاده بود. این تحقیقات، نخست نیاز به روشن‌شدن ارتباط زبان و نوع ادبی دارند و در مرحلهٔ بعد نیازمند بررسی آثار متعدد یک نوع و احصاء ویژگی‌های زبانی آن نوع ادبی هستند.

اکنون که بیش از چهار دهه از بررسی‌های زبانی در آثار ادبی ما می‌گذرد، حداقل درمورد شاهنامه، می‌توان گفت که زبان این منظومه نه به‌صورت متمرکز و منسجم، بلکه به‌صورت پراکنده و ذیل عناوینی مانند: دستور تاریخی، سبک‌شناسی، هنجارگریزی و غیر آن، بررسی شده است و اکنون به‌دلیل دسترسی پژوهشگران به ویژگی‌های زبان حماسی معیار، فرصتی پیش آمده که با بررسی انواع حماسه‌های بعد از فردوسی به روشن‌تر شدن ویژگی‌های نوع حماسی پرداخته شود.

با بررسی زبان حماسی در حماسه‌های بعد از فردوسی، می‌توان کمّ‌وکیف زبان حماسی و کاربرد آن در این آثار را با معیار زبان شاهنامه سنجید. پژوهش‌هایی از این دست اگر بتوانند آثار حماسی موجود را از رهگذر ویژگی‌های زبانی آن‌ها از نظر کمّی و کیفی مورد بررسی قرار دهند و مجموعهٔ مدوّنی از این ویژگی‌ها را در اختیار پژوهشگران قرار دهند. می‌توان امیدوار بود که این امر به ذهنیتی روشن‌تر درباره زبان نوع ادبی حماسه بینجامد. در این راستا، در مقالهٔ حاضر، قصد داریم تا منظومه برزونامه را از نظر کیفیت و کمّیت زبان حماسی به‌کار رفته در آن، بررسی کنیم و از این رهگذر، یک اثر دیگر را به مجموعه آثار حماسی بررسی شده از نظر زبانی بیفزاییم.

۱-۱- بیان مسأله

اگر بپذیریم که فرم، شکل درونی و محتوایی اثر را نیز دربرمی‌گیرد؛ باید به زبان و نمود آن در نوع ادبی نیز توجه داشته باشیم. «در پژوهش‌های ادبی سالیان اخیر، به‌ویژه در حوزه زبان‌شناسی ادبیات، بررسی زبان در انواع ادبی کمتر موردتوجه قرار گرفته است. از انواع ادبی و ویژگی‌های آن، بسیار سخن‌گفته‌شده، امّا از این که بین این انواع و زبان به‌کار رفته در آنها چه رابطه‌ای وجود دارد و این انواع چگونه در زبان متجلّی می‌شوند، کمتر سخن گفته شده است» (ملک‌ثابت و شهبازی، ۱۳۹۳: ۳٤۷).

بی‌گمان، تبیین حدّومرز زبان در یک نوع ادبی نیاز به بررسی همه آثار اصلی آن نوع ادبی دارد و با تکیه بر یک یا چند بررسی، نمی‌توان حدود یک نوع ادبی را با قطعیت مشخص کرد. بنابراین، رسیدن به نتیجه در این مورد نیازمند پاسخ‌گفتن به دو سؤال اساسی است: نخست، این که زبان حماسی در منظومه‌های حماسی ملّی و دینی بعد از شاهنامه، چگونه نمود یافته است و این زبان حماسی تا چه اندازه با الگوی زبان حماسی شاهنامه قرابت دارد و دوم این که بررسی ویژگی‌های منظومه‌های بعد از شاهنامه، از نظر بنیادین، چه اطلاعاتی در مورد زبان نوع حماسی در اختیار ما قرار می‌دهد.

به همین منظور، الگوی بررسی در این مقاله، بر اساس الگوی پیشنهادی در مقالهٔ «الگوی بررسی زبان حماسی»، در سه بخش لایهٔ بیرونی، لایهٔ میانی و هستهٔ مرکزی اثر خواهد بود. در لایهٔ بیرونی متن، به بررسی وزن شعری، قافیه، ردیف، وضعیت واژگانی و نحوی منظومه برزونامه خواهیم پرداخت و در لایهٔ میانی به بررسی هنرسازه‌ها پرداخته خواهد شد. در بخش پایانی نیز به اندیشهٔ شعری، کیفیّت و عمق آن خواهیم پرداخت.

۲-۱- ضرورت تحقیق

بی‌تردید شاهنامه الگوی زبان حماسی در عرصهٔ ادبیات فارسی است. این الگوی والا در طیّ قرون متمادی سیطرهٔ خود بر نوع ادبی حماسه را حفظ کرده و از همان آغاز به‌عنوان غایت آمال شاعران حماسه‌سرا مطرح بوده است. بنابراین، در این مقاله سعی بر این است که با توجه به الگوی بررسی زبان حماسی، مشخص شود که حماسه برزونامه تا چه اندازه توانسته است در این زمینه موفق باشد و دلیل موفقیت و یا عدم‌توفیق این منظومه مربوط به چه عواملی است.

۳-۱- پیشینهٔ تحقیق

تا پیش از تدوین الگوی مناسب برای بررسی زبان حماسی، آنچه درمورد زبان حماسی گفته شده بیشتر به‌صورت پراکنده و ناظر بر زبان شاهنامه فردوسی بوده است. این تحقیقات ذیل مباحثی مانند: زبان شعر، سبک‌شناسی، دستور تاریخی و ویژگی‌های نوع ادبی حماسه انجام شده‌اند. ملک‌ثابت و شهبازی در رابطه با زبان حماسی و نحوه بررسی آن، در مقالهٔ «الگوی بررسی زبان حماسی» (۱۳۹۱) الگویی ارائه می‌دهند و بعدها، با مقالهٔ «نقد زبان حماسی در حملهٔ حیدری باذل مشهدی» (۱۳۹۳) این الگوی ارائه شده در مقالهٔ نخست را به‌صورت عملی بر روی متن حماسی به‌کار می‌گیرند.

بعد از معرفی و عملی‌شدن الگوی زبانی برای بررسی‌های زبان حماسی، محققانی مانند: نیکخو و جلالی‌پندری و نیز بیانی به ترتیب، با مقالات «بررسی ساختار زبان حماسی در طومار جامع نقالان معروف به هفت لشکر» (۱۳۹٤) و «بررسی زبان حماسی در دو داستان اژدهاکُشی در شاهنامه و گرشاسپ‌نامه» (۱۳۹۸)، تا حد زیادی توانسته‌اند در قالب الگوی موردنظر به این بررسی‌ها بپردازند.

آخرین مورد از این دست تحقیقات نیز مربوط است به پژوهش رحمانی و همکاران در مقالهٔ «ساختار زبان حماسی در کوش‌نامه ایرانشان بن ابی‌الخیر» (۱۳۹۸) درمورد بررسی ویژگی‌های منظومهٔ برزونامه. تحقیقاتی به شکل پایان‌نامه نیز انجام شده که هرکدام به گوشه‌ای از زبان حماسی این اثر پرداخته‌اند: «مقایسهٔ تحلیلی شاهنامه و برزونامه» (۱۳۹۰)، «بررسی و مقایسهٔ ویژگی‌های حماسی برزونامه (بخش کهن) و همای‌نامه» (۱۳۹۰) و «بررسی تطبیقی موسیقی شعر در فرامرزنامه و برزونامه» (۱۳۹۸).

این تحقیقات به علت برخی ویژگی‌ها مانند حجم نمونه، روش نمونه‌گیری، مبنا قرار دادن نسخهٔ مصحّح محمدی و ... در مقالهٔ حاضر مورد استناد نبوده‌اند. بنابراین، در مورد زبان حماسی در برزونامه تا کنون تحقیق مستقلی انجام نشده است.

۲- بحث و بررسی

آنچه از داستان برزو بر جای مانده، دو بخش دارد. بخش نخست در قرن هشتم به‌وسیله شمس‌الدّین محمد کوسج به نظم درآمده و بخش دیگر در حوالی قرن دهم سروده شده و به شاعری عطایی نام، نسبت داده شده است. متن برزونامه متشکل از بخش کهن و جدید مشتمل بر حدود ۳۳۰۰۰ بیت است که هنوز به چاپ انتقادی نرسیده است. این منظومه از بزرگ‌ترین آثاری است که به تقلید از شاهنامه و از روی داستان‌های قدیم ساخته شده است (صفا، ۱۳۸۹: ۳۰۳). موضوع این منظومه چنانکه از نامش پیداست، مربوط به خاندان رستم و جزء قسمت‌هایی است که در شاهنامه ذکر نشده‌اند. منظومه با شرح آشنایی سهراب و شهرو آغاز می‌شود و موضوع اصلی آن برزو فرزند سهراب و پهلوانی‌های وی است.

بخش کهن برزونامه تا به امروز چهار مرتبه تصحیح و چاپ شده است. بار نخست، به‌وسیلهٔ ترنر ماکان (Turner Macan) جزء مقدمات شاهنامه چاپ شده است و بعد از وی، محمد دبیرسیاقی در سال ۱۳۷۱ شمسی همین قسمت را به‌همراه مقدمه و

کشـف‌الابیات به چاپ رسـانده و بعد از وی نیز محمدی و نحوی اقدام به تصـحیح و چاپ متن انتقادی این بخش کرده‌اند.

تا قبل از تصـحیح نحوی، مصـحّحان این منظومه را منسـوب به عطاءبن یعقوب می‌دانسته‌اند. اکبر نحوی به مدد نسخهٔ کمبریج که معتبرترین و کامل‌ترین نسخهٔ موجود از برزونامه اسـت، به هویت شـاعر این بخش به نام شـمس‌الدین محمّد کوسـج دسـت یافت. داسـتان برزو در برزونامه از چهار بخش اصـلی تشـکیل شـده اسـت که از این قسـمت‌هـای چهارگانه، فقط قسـمت چهارم آن یعنی روایت فرجام برزو را الحاقی دانسته‌اند (قائمی، ۱۴۰۱:۲۰۰).

در مقالهٔ پیش‌رو، حجم نمونه برای بررسی الگوی زبان حماسی ۵۰۰ بیت از ابتدای منظومه در نظر گرفته شده است.

۲-۱- بررسی شاخص‌های آوایی و موسیقایی زبان حماسی برزونامه

۲-۱-۱- وزن

سـنت حماسـه‌سـرایی در ایران -به غیر از چند اسـتثناء- به یک وزن بسنده کرده است. آغاز نوع حماسی در ادبیات فارسی با بحر متقارب است و گویا این وزن مدت‌ها قبل از دقیقی و فردوسـی، برای بیان چنین مضـامینی استفاده می‌شده است. برخی محققان این وزن را ایرانی دانسـتـه‌انـد و در طول تـاریخ ادبیات فارسـی نیز علاوه بر منظومه‌های حماسی، ساقی‌نامه‌ها و برخی آثار تعلیمی و غنایی نیز به این وزن سروده شده‌اند، امّا بنا بر گواهی ذوق شـعرشـناس ایرانی، نوع حماسـه در این وزن خوش نشسته است. دلیل علمی این امر را شاید بتوان این نکته دانست که در بحر متقارب نسبت هجاهای بلند به هجاهای کوتاه بیشـتر است و همین مطلب باعث مناسب‌ترشدن این وزن برای محتوای حماسی است.

آنچه غلامحسین یوسفی در این باره گفته نیز به نوعی مؤیّد همین نکته است. «فردوسی با استفاده از اختیارات شاعری مانند استفاده از یک هجای بلند به‌جای دو هجای کوتاه، ختم‌کردن مصراع‌ها به هجای کشیده و اضافه‌کردن کسره و ضمه که در قدیم معمول بوده، توانسته است حالات عاطفی مختلف بیافریند» (یوسفی، ۹:۱۳٦۹).

در مورد برزونامه نیز مطابق سنت حماسه‌سرایی ایران، وزن این منظومه در بحر متقارب مثمن محذوف/ مقصور است. البتّه، همین گزینش بین مقصور و محذوف هم تا حد زیادی در خدمت لحن اثر است. برای مثال، در شاهنامه بیشتر گرایش به مقصور است، زیرا کشش پایانی مصراع هم فضای بیشتر و در اختیار شاعر قرار داده و هم به‌نوعی برای ساختن فضای حماسه مناسب‌تر بوده است و گذشته از اینها، ریتم طبیعی بحر متقارب که فعولن فعولن فعولن فعل/ فعول است اگر کمی به آهنگ و ریتم این ارکان دقت شود و به خیز هر رکن از هجای کوتاه به دوهجای بلند دقت داشته باشیم، به یقین مقصور در آخر مصراع را به محذوف ترجیح خواهیم داد. از همین روست که در ابیات برزونامه نیز همین ارجحیت مقصور بر محذوف رعایت می‌شود و از نظر آماری نیز این برتری ثابت شده است. شاعر برزونامه به‌درستی متوجه این ویژگی وزنی شده و از ۵۰۰ بیت بررسی شده ۵۹ مورد معادل ۸۸ درصد از ابیات را به رکن مقصور ختم کرده است.

۲-۱-۲- لحن، استفاده از فرایندهای زبرزنجیری نوشتار و فرایندهای واجی

لحن یک اثر باید هماهنگ با فضا و نوع آن اثر باشد و درونه زبان نیز بتواند اجزای تشکیل‌دهندهٔ خود مانند واژگان، تصاویر، ساختار و خط سیر کلّی خود را با فضای کلّی اثر هماهنگ کند. بنابراین، لحن را باید وحدت عناصر تشکیل‌دهندهٔ یک اثر در مسیر روایت دانست. در منظومهٔ برزونامه، لحن اثر کاملاً منطبق بر نوع ادبی است و اگر از برخی موارد انگشت‌شمار، بگذریم، باید گفت که لحن این منظومه کاملاً، در خدمت

زبان حماسی است. برای نمونه بیت زیر توصیف بی‌قراری شهرو از شنیدن قصد برزو برای جنگ است.

بزد دست و برکند موی از سرش بدرّید جامه همه بر برش

(برزونامه، ۱۳۸۷ :۲۳)

در بحث استفاده از فرایندهای زبرزنجیری نوشتار نیز شاعر توانسته است با استفاده از دو عنصر گزینش و ترکیب کلام، برخی حالات و عواطف را از زبان گوینده عیناً منتقل کند. این مورد در پانصد بیت ابتدایی منظومه فقط یک مرتبه به‌کار رفته که در موضوع اظهار عجز افراسیاب و جلب ترحّم او برای فریب‌دادن برزوست (ر.ک.: همان، ۱۹). امّا در مورد فرایندهای واجی که فقط برخی از آنها در ایجاد موسیقی حماسی دخیل‌اند فقط یک مورد ممال در محل قافیه در بیت ٣٦٦ مشاهده شد و مابقی موارد که جمعاً ٦ مورد است، همه به اقتضای وزن به‌کار رفته‌اند (ر.ک.: ابیات: ١٥، ١٢٤، ١٦٦، ١٦٧، ٢٤٦ و ٢٨٤).

۲-۱-۳- موسیقی کناری (قافیه و ردیف)

قافیه در زبان حماسی طبق آنچه در شاهنامه شاهد آن هستیم؛ مکمل فضا و لحن حماسی است و جنبهٔ حسی‌بودن و عینی‌بودن آن هماهنگ با زبان حماسی است. به خاطر برخی ویژگی‌های خاص نحوی در زبان حماسی مانند تقدیم فعل در اوّل مصراع، قافیه‌ها بیشتر به صورت اسمی می‌آیند و البته هرچه در قافیه حروف مشترک قافیه بیشتر باشد؛ -قافیه‌ها غنی‌تر باشند- موسیقی بیشتری را از این طریق القا خواهند کرد.

در مواقعی که قافیه‌ها به مصوت‌های «آ» و «او» ختم می‌شوند نیز این تأثیر را مشاهده می‌کنیم، زیرا در این موارد با افزوده‌شدن «ی» به حروف مذکور، هم ارزش واژه از نظر موسیقایی افزون می‌شود و هم می‌توان از واژهٔ قافیه برای هشدار و تفخیم و تعظیم استفاده کرد. فردوسی در زمینهٔ قافیه بسیار نکته‌بین و هنرمند نشان داده است؛ با

وجود طول کم مصـراع‌ها در بحر متقارب مثمن محذوف/مقصـور، در موارد زیادی نوع قافیهٔ ذوقافیتین در شعر فردوسی دیده می‌شود.

علاوه بر این، در قافیه‌شناسی شاهنامه، باید به این نکته توجه داشت که اساس قافیه در اکثر مواقع بر دو یا بیش از دو حرف قرار داده می‌شـــود. مانند: باســـتان//داســـتان، چندان//خندان، در این میان قافیه‌هایی که مرکز صوتی آنها «ان» است، بیشترین تعداد را شـامل می‌شـوند و طبق پژوهش انجام شـده در این زمینه، به ترتیب مرکز صوتی‌مان در واژه‌هایی مانند: زمان/گمان، مرکز صـــوتی –هان در واژه‌هایی مانند: جهان/نهان، مرکز صـــوتی ران در واژه‌هـایی مانند: ســـران/گران، مرکز صـــوتی یان در واژه‌هایی مانند: فرهنگیان/کنارنگیان، مرکز صـــوتی دان و شـــان در واژه‌هایی مانند: ردان/بخردان و نیز گردنکشـان/نشـان، مرکز صـوتی شان در واژه‌هایی مانند: نشان/سرکشان و مراکز صوتی گان، سـتان، نان و لان در واژه‌هایی مانند: پروردگان/ بردگان، داسـتان/باستان، یلان/دلان، عنان/سنان، بیشترین تعداد تا کمترین تعداد را شامل می‌شوند (نقوی، ۱۳۸٤:۱۲۱تا۱٦۵).

برزونامه مصـــحّح نحوی مجموعاً، ۱۸۲۸بیت دارد. برای یافتن ویژگی‌های ردیف و قافیه این منظومه، پانصـد بیت از ابتدای این اثر تا داسـتان رهسـپارشدن لشکر افراسیاب همراه با برزو برای جنگ با ایرانیان را مورد برســی قرار دادیم. از پانصـــد بیت موردنظر ۸۸/٦ درصـد یعنی ٤٤۳ مورد، دارای قافیه اسـمی بودند و ۱۱/٤ درصـد یعنی ۵۷ مورد قافیه‌های فعلی بودند. از قافیه‌های اسـمی ۹/٦ درصـد یعنی ٤۸ مورد قافیه اسمی مختوم به ان بود و تنها یک مورد قافیه اســمی مختوم به ســتان در بیت یازدهم یافت شـد و از انواع دیگر قافیه‌های مختوم به ان هیچ موردی دیده نشـــد. قدرت این منظومه در مورد قافیه به همین جا، ختم نمی‌شـــود؛ بلکه دو مورد دیگر نیز باید به آن افزود: یکی قوافی مختوم به الف و واو اسـت که در اکثر قریب به اتفاق قافیه‌هایی که اسـمی باشد و جزء قافیه مختوم به ان نباشـد. این قوافی به الف و یا واو ختم می‌شـوند و شـاعر با افزودن «ی» به آخر این قوافی، به غنای موسیقایی و لحن حماسی می‌افزاید.

علاوه بر موارد فوق باید به اســتفاده از واژه‌های حماســی در محل قافیه نیز اشــاره کرد. در ۲۳۱ مصــراع از ۱۰۰۰ مصــراع موردنظر، واژهٔ قافیه کاملاً جزء واژگان حماســی اســت و در بیشتر مواقع نیز شاعر در صورت استفاده از واژه حماسی در مصراع اول در مصراع دوم نیز به‌خوبی آن را با همین نوع واژگان تکمیل کرده است.

کــنــون گــر بــفــرمــایــدم شـــهــریــار　　نشـــیـــنـــم آبَـــر بـــارهٔ راهـــوار
(برزونامه ،۱۳۸۷، ۲۲)

دل شـــیـــر دارد تـــن ژنـــده پـــیـــل　　چــه هــامون به پیشـــش چه دریای نیل
(همان: ٢٤)

از این واژگان قافیه، بسامد واژهٔ شیر و آنچه باز بسته بدان است بیشترین فراوانی را دارند. واژه‌های دیگر به این شــرح هســتند: دلیر، ســترگ، پهلوان، شــیرگیر، جنگ‌جوی، کارزار، دمان، رزمگاه، پرخاشخر، نهنگ، ساقه، زین، آهرمن، دستبرد، سوار، کمان، عنان، ســـنان، پیکار، نامور، پهلونژاد، گندآوران، ســـپاه، کین، ژنده‌پیل، اژدها، خنجرگزار، گُرد، گو، تبر، زره، تیغ، رکیب، جوشـــن، پلنگ، دمار، رســـتخیز، شـــبیخون، آذرگشـــســـب، برگستوان، نیل، کاویانی درفش، پیل سپید و همین گونه درمورد نام اشخاص: افراسیاب، ســیاوش، سرخاب، بارمان، تور، پشنگ. بنابراین قافیه در برزونامه، هم از نظر موسیقایی و هم از نظر واژگانی منطبق بر زبان حماســـی اســـت و جزء نقاط قوّت این منظومه به حساب می‌آید.

ردیف: ردیف از ویژگی‌های شعر فارسی است.

شــاعران معمولاً، برای مقاصد آوایی از ردیف استفاده می‌کند و آنگاه که با سخنوری چیره‌دســت، سروکار داشته باشیم، خواهیم دید که ردیف هم مانند سایر امکانات شعری در خدمت لحن و زبان در می‌آید. در شاهنامه، «از ٤٨٦٠١ بیت تعداد ٧٦٥٢ بیت مردف است که از مقایسه ابیات مردف به کل اشعار درصد ١٥/٧٤ حاصل می‌گردد. ردیف‌های فعلی ۵۳۸۷ مورد اســت که ۳۸/۷۰ درصــد کل ردیف‌هاســت» (رادمنش، ۱۳۸۱:۹۰).

بنابراین، باید در نظر داشت که این ردیف‌های اسمی هستند که تا حد زیادی با روح حماسی هماهنگ‌اند و ردیف‌های فعلی که موسیقی ملایم را به شعر القا می‌کنند، هماهنگی زیادی با فضای حماسی ندارند. علاوه بر این، ردیف در زبان حماسی کوتاه است. «ردیف‌های بلند و زیاد، جوش و جان حماسه را می‌گیرند و در اثر کمبود جا، شاعر مجبور به اضافهٔ حشو و زواید در ابیات بعد می‌شود» (حمیدیان، ۱۳۸۳:٤٤۳).

در منظومه برزونامه، در کلّ ۵۰۰ بیت بررسی شده، ٦۰ بیت مردف وجود دارد که از این میان، ۷ مورد ردیف اسمی و ردیف فعلی با فعل‌های اسنادی ۲۰ مورد و ردیف فعلی با فعل تام ۳۳ مورد است. بنابراین، ردیف در این ابیات نقش خاصی در شکل‌گیری زبان حماسی ندارد.

۲-۲- بررسی شاخص‌های واژگانی و نحوی زبان حماسی

۲-۲-۱- نوع واژگان

واژه در زبان حماسی نقش‌مند است؛ یعنی در به وجود آمدن لحن حماسی نقش مؤثر دارد. واژه بر مدلول‌های عینی و حسی دلالت می‌کند و به هنرسازه‌های حماسی غنا می‌بخشد و با فضای حماسی هماهنگی کامل دارد. «در زبان حماسی، بسامد لغات (اسم/صفت/قید) و ابزار حماسی زیاد است و از سوی دیگر درصد لغات عربی و بیگانه کم است و برعکس میزان لغات فارسی سره زیاد است.

درصد افعال پیشوندی و بسیط که خود از عوامل آفرینندهٔ ایجاز در زبان حماسی است، بالاست» (حمیدیان، ۱۳۸۳:٤۳٦). این پیشوند افعال، نقش اصلی در تغییر آهنگ فعل از افتان به خیزان را دارند. این بخش از فعل نقش تأکیدی در معنای فعل دارد و به همین خاطر است که در بسیاری از مواقع می‌توان پیشوند را از ابتدای فعل پیشوندی حذف کرد بدون آن که تغییری در معنای فعل ایجاد شود (ر.ک.: پارساپور،۱۳۸۳:۱٦۲).

زبان حماسی ترکیبات خاص خود را نیز دارد و البته این ترکیبات و ترکیب‌سازی‌ها تا حد زیادی خاص شاهنامه است و چنانکه خواهد آمد سرایندهٔ برزونامه در قسمت ترکیبات حماسی، توفیق چندانی کسب نکرده است.

پانصد بیت ابتدایی برزونامه شامل ٦٠٢٧ کلمه است. تعداد و تنوع کلمات حماسی در این منظومه وضعیت مطلوبی دارد و تنوع و فراوانی آن کاملاً بر زبان حماسی منطبق است. از اسامی و صفات حماسی موجود در متن به این موارد می‌توان اشاره کرد: گُرد، شاه، کین، نامور، گندآور، تیر، تیغ، اسب، اژدها، زره، کمان، سوار، پیل، لشکر، پیکار، نامدار، نیل، کار (جنگ)، آیین، چنگ، شیر، پلنگ، عنان، سنان، اهرمن، جنگ، کارزار، پهلوان، برگستوان، گو، رزم، کمر، سپاه، لگام، جناغ، برگستوان، جوشن، کوس، بریدن، دریدن، خدنگ، خنجر، رکیب، شهریار، دمار، تیز، رستخیز، دَد، آذرگشسب، ایدر، دلیر، سترگ، پرخاش، برز، نهنگ، زین، یال، کنام، بارگاه، ژیان، سوار، دستبرد. و نیز اسامی خاص حماسهٔ ملی: افراسیاب، گرسیوز، تور، بارمان، برزو، رستم، ایران، ایرانزمین، پشنگ، هومان، چنگش، سام، گرشاسپ، شنگل، گلباد، کاموس، سهراب، منشور ایلا و عجعارگرد(این دو اسم شناخته شده نیست و در شاهنامه نیز از آن‌ها ذکری به میان نیامده است).

از ٦٠٢٧ کلمه ٦٠٤ اسم و صفت و ترکیبات آنها کاملاً متعلق به فضای حماسه و زبان حماسی است و در کلمات غیرحماسی نیز اسامی و صفات و ترکیبات آنها کاملاً محسوس و عینی هستند، به‌طوری‌که اسم یا صفتی که مدلول آن ذهنی باشد به ندرت یافت می‌شود. در مورد افعال نیز بیشتر فعل‌ها از نوع افعال ساده هستند و در مرتبه بعد فعل‌های پیشوندی قرار می‌گیرند و در مرتبه سوم فعل مرکب قرار دارد که بیش از دو مورد به کار نرفته است. پرتکرارترین واژگان حماسی نیز ابتدا شیر و ترکیبات آن ٥٥ مورد و در مرحله دوم شاه و ترکیبات آن با ٤٦ مورد و در مرتبه سوم جنگ و ترکیبات

آن با ٤٢ مورد قرار دارند. تیر، گرز و تیغ به ترتیب با ۱۷و ۱۷ و ۱۳ مورد پرشمارترین ابزار جنگی هستند.

واژگان عربی در این منظومه، بسیار اندک‌اند، به‌طوری‌که تعداد آنها در کل ۵۰۰ بیت مورد نظر به یک درصد هم نمی‌رسد و اگر مقدمه در مورد نعت پیامبر اکرم (ص) را از متن جدا کنیم؛ از این مقدار هم کمتر خواهد بود. کلمات عربی یافت شده عبارتند از: زمان، کفن، ثنا، آل، اصحاب، عنان، صبور، دیّان، کون، مکان، رسول، خلق، بقاء، عالم، اصحاب و ... . صفات جانشین اسم نیز اگرچه به کیفیت صفات شاهنامه، نیستند، ولی به‌وفور یافت می‌شوند و پرشمارند.

صفات جانشین اسم در برزونامه شامل چنین مواردی هستند: چرخ روان، نیک‌خوی، دیّان، شیردل، نیک‌مرد، دلیران، نیک‌روز، پیرسر، نرّه شیر، نامورگُرد، خسرونشان، کشاورز، تکاور، جهاندار، پرخشجوی، سوار، پهلونژاد و ... . بنابراین، واژگان در این منظومه کاملاً در خدمت زبان حماسی هستند و با فضای حماسی و لحن حماسی هماهنگی کامل دارند.

اگر از تعداد اندک واژه‌های عربی و برخی واژگانی که در مقدمه داستان و در حال و هوای غنا هستند بگذریم، باید واژگان را جزء نقاط قوّت زبان این منظومه به حساب آوریم.

بر اساس مطالب فوق، دربارهٔ وضعیت واژگانی منظومه برزونامه مشخص است که در زمینهٔ واژگانی با متنی سطح بالا از نظر زبان حماسی روبرو هستیم و سراینده به خوبی از عهدهٔ این بخش برآمده است.

۲-۲-۲- ترکیبات حماسی

ترکیب‌های حماسی در زبان حماسی معیار، گسترهٔ وسیعی را شامل می‌شوند. این ترکیب‌سازی‌ها در شاهنامه نشان‌دهندهٔ میزان تسلّط و توانایی فردوسی در زبان حماسی

هستند و تاجایی که اطلاع داریم بیشترین و اوّلین ترکیب‌های حماسی را شاهنامه به‌کار گرفته است.

این ترکیب‌ها گاهی ترکیب‌های وابسته به متمم‌اند مانند: به سوگ اندرون و به گیتی بر، گاهی نیز با کلمهٔ پُر ساخته شده‌اند مانند: پراندیشه/ پر از گفتگوی و یا ترکیب‌های وصفی و عبارات فعلی هستند مانند: خجسته‌سروش/ به چنگ آمدن، گاهی نیز با ترکیب کلمه یکی ساخته شده‌اند مانند: یکی کدخدای. در منظومه برزونامه به این ترکیب‌سازی‌ها توجه شده و انواع ترکیبات در این منظومه استفاده شده است. ترکیباتی مانند: تیغ الماس‌تاب، شیرآهن جگر، یکی باد مرگ، یکی گرگ پیکر درفش، یکی کودک شیرخوار، به‌اسب اندر، به‌پیش اندرون و ... .

در این منظومه، ترکیبات ساخته‌شده با «یکی» بیشترین بسامد و ترکیبات فعلی کمترین بسامد ترکیبات را دارند و همان‌گونه که از مثال‌ها مشخص است این ترکیبات فاقد نوآوری و در بهترین حالت ترکیباتی نزدیک به ترکیبات شاهنامه هستند. برای نمونه‌های بیشتر بنگرید به ابیات: ۲۰، ۲۵، ۵۱، ٨٤، ۱۹۳، ۲۰۲، ۲۱۰، ۳۱۷، ٤۲۳، ٤۷۱.

۲-۲-۳- ساختارهای صرفی و نحوی زبان حماسی

منظومه‌های حماسی بعد از شاهنامه، زبان حماسی شاهنامه را معیار می‌دانسته‌اند. یکی از این وجوه معیاربودن زبان شاهنامه ساختار دستوری شاهنامه است. این ویژگی‌های دستوری، ساختار صرفی و نحوی خاصی دارد که این ساختار در بیشتر موارد، همان ویژگی‌های غالب در سبک دوره و زبان ادبی قرن چهار و پنج است که در دوره بعد نیز فقط با تغییر در بسامدها ادامه پیدا می‌کند. مواردی مانند استفاده از حروف اضافهٔ قدیمی ابا، ابی، ابر، مطابقت بین صفت و موصوف، دو حرف اضافه برای متمم، آوردن واو عطف در ابتدای مصراع و ... .

از میـان همـهٔ موارد فوق، کارکرد تقدیم فعل در ابتدای جمله برای زبان حماسـی اهمیت ویژه دارد ؛ زیرا نشـانهٔ عمل‌گرایی قهرمانان اسـت و خود به چند نوع تقسـیم می‌شود: از جمله، تقدیم افعال خبری که برای بیان اغراضی مانند: تأکید بر فعل، تصمیم یا وعده، رجزخوانی و مفاخره، تهدید و تحذیر، حسـرت و تأسف، اندوه توبیخ، ملامت، هشدار، آرزو و امید، طلب و تشویق، قطعیت و اطمینان‌بخشی، اغراق و تعظیم، تحقیر و تمسـخر و رضـایت و آسودگی است. همین اغراض بلاغی در تقدیم افعال انشایی، امر، نهی و استفهام نیز دیده می‌شوند (حیدری و همکاران، ١٣٩٦: ١١٥-١٢٧).

۲-۲-۳-۱- تقدیم فعل

در برزونامه به اقتضـای کلام از تقدیم فعل اسـتفاده می‌شـود و در مواقعی که روایت داسـتان به امری مهم یا نزاع قهرمانان برسـد، بسـامد این ویژگی بیشـتر است. در پانصد بیت مورد نظر، ٦٥ بیت دارای تقدیم فعل اسـت که در اکثر اوقات نیز اگر در مصـراع اوّل، تقدیم فعل اتفاق بیفتد، در مصـراع بعد، این ویژگی تکرار نمی‌شـود و ابیاتی که در هر دو مصـراع تقدیم فعل داشـته باشند کم‌شمار هستند. تقریباً، نیمی از تقدیم فعل‌ها بنا به اغراض بلاغی صورت گرفته و مابقی بنا به ضرورت وزنی بوده است.

اغراض بلاغی اسـتفاده شـده در این تقدیم فعل‌ها عبارتند از: تأکید بر فعل، طلب و تشـویق، تحقیر، تصـمیم یا وعده، قطعیت و اطمینان بخشـی، تأکید بر نهی، طلب و درخواسـت، رجز و مفاخره، نگرانی و هشـدار، اغراق و تعظیم و وقوع امر باشکوه. این نسـبت با آنچه در شاهنامه دیده می‌شود متفاوت است و همان گونه که پیشتر گفته شد، در شـاهنـامـه، اکثر قریـب بـه اتفاق این تقدیم فعل‌ها بنا به اغراض بلاغی، صـورت می‌پذیرد[1].

بگفـت این و آمـد بـه نزدیک شـاه بـدو گـفـت کـای شـاه توران سـپـاه

(برزونـامـه، ١٣٨٧ :٢٥)

«تقدیم به اقتضای وزنی»

ببندیم دامن به دامن درون　　به خنجر ز دشمن بریزیم خون
(همان: ۳۳)
«تصمیم یا وعده»

بیامد یکی کودک شیرخوار　　زتیغش به جان خسروا زینهار
(همان:۳۷)
«هشدار و نگرانی»

نمانم به ایرانزمین بار و برگ　　بر ایشان فشانم یکی باد مرگ
(همان:۳۳)
«رجز و مفاخره»

نمونه‌های دیگر:

تقدیم فعل بنابر اقتضای وزنی: ۲۹، ۳۰، ۳۱، ٦۳، ٦٤، ۷٤، ۸۹، ۱۰۲، ۱۱۳، ۱۲٤، ۱٦۸، ۲٤۰، ۲٤۸، ۲۷۹، ۲۸۵، ۲۸٦، ۲۸۹، ۳۲۳، ۳۵۸، ۳۵۹، ٤۳۷، ٤٤۱، ٤٤٤، ٤٤۷.

تقدیم فعل بنابر اغراض بلاغی: ٤۷، ۵۷، ۷۷، ۷۹، ۱۰۱، ۱۳٤، ۱٤۸، ۱۵۵، ۱۵۹، ۱۸۳، ۱۸۷، ۱۹۰، ۲۰۱، ۲۱۳، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۵۷، ۲۵۹، ۳۰۰، ۳۱۹، ۳۲۸، ۳۳٦، ۳٤۲، ۳۸٤، ٤۰۳، ٤۱۱، ٤۳٦، ٤۵٤، ٤۷۱، ٤۷۸، ۵۰۰.

۲-۲-۳-۲- انسجام و جزالت

انسجام و جزالت به این معنی است که میان کلمات از سویی و جملات از سوی دیگر هماهنگی و توالی منطقی رعایت شود و از سوی دیگر این اجزا به شکل منسجمی در راستای نیل به کل بزرگتر باشند. «انسجام و جزالت وجوه مختلفی دارد: یکی از وجوه آن که در شاهنامه فردوسی کاملاً بارز و آشکار است، پیوند استوار و مستحکم الفاظ فصیح و استوار شاهنامه است؛ به این معنی که شاهنامه هم از نظر لفظ در اوج است و هم بین این الفاظ، پیوند استوار و مستحکمی وجود دارد و میان اجزای این مجموعه با

کلّ آن، نوعی وحدت و یکدستی مشاهده می‌شود و این یکی از ویژگی‌های بارز زبان حماسی معیار است» (ملک‌ثابت و شهبازی، ۱۳۹۳: ۳٦۲).

اگر بخواهیم بحث انسجام را در چند کلمه خلاصه کنیم باید با این گفتهٔ شفیعی‌کدکنی هم‌داستان بود که: «فرم، همان انسجام است» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱:۸۳).

منظومهٔ برزونامه هم از نظر روایت و هم از نظر پیوند میان اجزا دارای انسجام است امّا انسجام در روایت داستانی به یک شکل نیست و در برخی مواقع که بیشتر مربوط به رویدادهای غیر از میدان نبرد است، دچار ضعف می‌شود؛ به طوری که نوعی شتاب‌زدگی و کلی‌گویی در این مواقع وجود دارد که فرم اثر را از یک‌دستی خارج می‌کند. برای مثال، کلّ داستان رشد و بلوغ سهراب تا آشنایی با شهرو و زاده‌شدن و بالیدن برزو در ۷٤ بیت شرح داده می‌شود و در این میان، روابط بین افراد یا توصیفات نمایشی و یا مقدمه‌چینی برای ورود به مطلب اصلی در آن دیده نمی‌شود.

به دیگر سخن، روایت در برزونامه بسیار متمایل به هدف است یعنی سراینده سعی دارد از توصیفات و بحث‌های جنبی و مقدمات به سرعت عبور کند و به اصل حادثه بپردازد به خاطر همین امر هیچگونه وقت استراحت به قهرمان و یا مجال تفکر و پیش بینی به خواننده نمی‌دهد.

۲-۲-۳-۳- ضعف تألیف و مخالفت با قیاس

«مخالفت قیاس که آن را مخالف قیاس صرفی و لغوی نیز می‌نامند، آن است که کلمه، موافق قواعد لغت و دستور ساخته نشده باشد. ضعف تألیف که آن را مخالف قیاس نحوی، و به فارسی سخن سست و سست پیوند می‌گوییم، آن است که ترکیب جمله بر خلاف قواعد زبان باشد» (همایی، ۱۳۸۹:۲۰). نسخهٔ مصحّح اکبر نحوی نسبت به دو تصحیح قبل از او یک مزیّت عمده دارد و آن تعداد اندک ضعف تألیف و مخالفت با قیاس در نسخهٔ مورد استفادهٔ اوست.

متن منظومه در این نسخه روان‌تر است و اگر مخالفت با قیاس یا ضعف تألیفی نیز یافت می‌شود، اولاً، به حدّی مشکل‌ساز نیست که معنی را مختل کند و ثانیاً، تعداد این موارد بسیار کم است.

نمونه ابیات دارای ضعف تألیف و مخالفت با قیاس از نسخهٔ مصحّح اکبر نحوی:

در این گفتگو بود کآمد برش　　سواران ترکان و هومان سرش
(برزونامه، ۱۳۸۷ :۹)

چو بگذشت از عمر او بیست سال　　پهن کرد سینه قوی کرد یال
(همان:۱۱)

زفرمان شاهان نتابند سر　　یکی داشت با حکم پیروزگر
(همان:١٤)

برای موارد بیشتر، ر.ک.: ابیات: ۸۰، ۱۱۷، ١٦٦، ۲۰۲، ۲۱۱، ۲۳۹، ۲٦۰، ۲٦۱، ۲۷٤، ۲۸۱، ۲۸۳، ۳۰۱، ۳۰۸، ۳۵۷.

۲-۲-۳-٤- عامیانگی

در زبان منظومه برزونامه، عامیانگی -لغات، ترکیبات و کنایات- دیده نمی‌شود. در بخش ساختار روایی منظومه «رفتن شهرو به سیستان و آشنایی کردن با بهرام گوهرفروش و نشانی فرستادن برای برزو و سرانجام گریزاندن او از زندان ارگ و رفتن رستم، متنکّروار، به خرگاه افراسیاب و بی‌هشانه خوراندن سوسن رامشگر به پهلوان ایرانی، از جمله سجیّه‌های عیّاری داستان برزو به شمار می‌رورد» (برزونامه، ۱۳۸۷: ٦۲).

این سجایای عیّاری با آنچه ویژگی‌های روایات نقّالی[۲] نامیده شده‌اند، متفاوت است و نمی‌توان آنها را دلیل بر عامیانگی روایت برزونامه به حساب آورد. بنابراین، فقدان عناصر عامیانگی در برزونامه را باید مؤیّد سخن سراینده دانست مبنی بر این که برزونامه را از روی منبعی باستانی و مکتوب به نظم درآورده است.

۲-۲-۳-۵- ساختارهای زبان حماسی معیار

از ساختارهای زبان حماسی معیار برخی از آنها در این منظومه دیده می‌شوند. این موارد بسیار کم کاربرد هستند و جزء ویژگی‌های غالب نیز نیستند؛ مانند: ۱) به کار بردن ابا، ابی و ابر بـه جـای با، بی و بر؛ ۲) به کاربردن کجا درمعنای که و یا به کاربردن ایدر و ایدون؛ ۳) به کار گرفتن واژگان ممال مانند: رکیب؛ و ٤) اسـتفاده از مر قبل از مفعول یا متمم مانند:

که چون مر کسـی را سـرآید زمان پـذیـره شـود مـرگ را بـی‌گـمـان
(برزونامه،۱۳۸۷:۳۷)

از همین‌گونه است به کاربستن واو عطف یا ربط در اول مصراع ها مانند:

زمردم نزاده‌سـت از آهرمن اسـت و یـا کـوه الـبـرز در جـوشـن اسـت
(همان:٤۳)

یا به کاربردن فعل «ماندن» در معنی متعدی آن در بیت زیر:

نـمـانـم بـه ایـران‌زمـین بـار و برگ بـر ایشـان فشـانـم یـکـی بـاد مرگ
(همان:۳۳)

برای مثال‌های بیشتر، ر.ک.: ابیات: ٦، ۸، ۱۰،۸۱، ۲۱۱، ۲٦۹، ۳۰۰، ٤۸۳، ٤۳۳.

کاربرد انگشـت‌شـمار سـاختارهای زبان حماسی معیار در برزونامه نشان‌دهندهٔ این اسـت که شـاعر به کارکردهای تاریخی این عناصر آشنا بوده و انباشته‌کردن متن منظومه از این عناصر را لازمهٔ حماسه نمی‌دانسته است.

۲-۳- بررسی شاخص‌های بلاغی و ادبی

این لایه محل ظهور صـنایع معنوی زبان شـعر اسـت و هنرسـازه‌ها در این لایه از زبان حماسـی، بررسـی می‌شـوند. توجه به این امر ضروری است که تعیین سطح هنری‌بودن این لایه منوط به نظام‌مندبودن آن اسـت. لیچ این نظام‌مندی را بر اسـاس سـه شرط قابل

پـذیرش می‌دانـد؛ نقش‌منـدی، جهـت‌منـدی و غـایت‌مندی. بنابراین، این لایه ابتدا باید نقش‌مند باشـد یعنی اگر در زبان حماسـی با اغراق سروکار داریم؛ این اغراق باید نقش خود را در مجسّـم‌کردن هدف بزرگ حماسـی و حادثهٔ عظیم موجود در آن ایفا کند و دقیقاً همین نقش‌مندبودن اغراق در زبان حماسی است که آن را به عنوان ویژگی حماسه نشـان می‌دهد و جزء ذات حماسـه معرفی می‌کند. از سوی دیگر لازمهٔ جهت‌مندی ابتدا همان نقش‌مندی اسـت. اگر اغراق نقش خود به عنوان مجسم کنندهٔ حادثه عظیم و قابل تصور کردن آن برای انسان را به خوبی ایفا کند، در سمت و سوی غائی روایت حماسی قرار خواهد گرفت و به شکل غایت‌مند بروز خواهد کرد.

در این بخش از بررسی زبان حماسی، بیشتر تمرکز و توجه بر کیفیت کاربردهاست تا کمّیت آنها زیرا کیفیت کاربرد این لایه از زبان شـعر اسـت که با عناصـر دیگر زبان حماسـی پیوند می‌خورد. به دیگر سخن، بلاغت در زبان حماسی به معنی استفاده مکرر و یا پرشـمار از عناصـر بلاغی نیسـت، بلکه آن زمان، بلاغت با زبان حماسـی همسـو و متناسب است که این عناصر در خدمت خبر بزرگ روایت حماسی قرار گیرند.

۲-۳-۱- مبالغه

از میان هنرسـازه‌های زبان حماسی، مبالغه بیشترین نقش را دارد و به تعبیری، از ذاتیات حماسه است. بنابر خبر بزرگی که در حماسه مطرح است، مبالغه و اغراق پرکاربردترینِ هنرسـازه‌ها و به نوعی جزئی از لحن اثر هسـتند. کم‌رنگ‌بودن این عنصـر در برخی حماسـه‌های دینی باعث شده که فرضیّاتی پیرامون عدم‌مجوز شاعر برای مبالغه در مورد شـخصـیت‌های دینی مطرح باشـد؛ ولی آنگونه که ملک‌ثابت و شهبازی مطرح می‌کنند، این ضعف حماسه‌های دینی به دلیل ممنوع‌بودن شاعر از خلق مبالغه و استفاده از اغراق نیسـت. شـاعر «اگر با حد و مرز زبان آشـنا باشـد و بر دقایق زبان تسـلّط داشـته باشد، می‌توانـد در گزارش وقایع با آفرینش تصـاویر خیالی و اسـناد مجازی و دمیدن روح

حیات و حرکت در تمام پدیده‌های هستی، ... جهانی حماسی بیافریند که شکوه و عظمت حماسه را نشان دهد» (ملک‌ثابت و شهبازی،۱۳۹۳: ۳٦۸).

در منظومهٔ برزونامه از عنصر اغراق استفاده شده است، ولی مواردی مانند همراهی اغراق با اسناد مجازی در آن دیده نمی‌شود. در بخش‌های ابتدایی منظومه، آنجا که هنوز از میدان‌های اصلی نبرد خبری نیست، این اغراق‌ها کم تعداد و کم عمق هستند و بهترین شکل‌های مبالغه متعلّق به میدان‌های جنگ و مخصوصاً شرح نبرد برزو با ایرانیان و رستم است. در برخی مواقع واژگان و حتی تصویر موجود در اغراق‌های برزونامه متعلّق به فردوسی است و محمد کوسج عیناً، پا جای پای فردوسی گذاشته و البته، در مواردی، با وجود تقلیدی‌بودن کارش توانسته به زبان معیار حماسی نزدیک شود.

در قسمت مورد بررسی ما، مجموعاً ۲۸ مورد اغراق وجود داشت که در مقایسه با زبان حماسی معیار بسیار کم تعداد است. نمونه‌هایی از این ابیات را در ادامه نقل خواهیم کرد:

سپه بود یکسر همه روی دشت خروش تبیره زمه برگذشت
(برزونامه، ۱۳۸۷: ۳۵)

چو شد بر دو هفته ورا سال راست ز چرخ برین سرش بگذشت خواست
(همان: ٤)

همچنان بنگرید به ابیات: ۳٤۰، ۳۷۸، ۳۸٤، ٤۸۲، ٤۹۱، ٤۹۲، ٤۹٤.

۲-۳-۲- تشبیه

«اگر دستگاه بلاغی را شامل همهٔ تصاویر و تزیینات بدیعی و بیانی بدانیم، تشبیه مهم‌ترین عنصر سازندهٔ این دستگاه است که صورت‌های دیگر خیال از آن ناشی می‌شوند. به دیگر سخن، هستهٔ مرکزی خیال‌های شاعرانه تشبیه است» (پورنامداریان،۱۳۸۰: ۳۲). تشبیه در زبان حماسی، موجز، منفرد و مشتمل بر اغراق

اسـت؛ یعنی اگرچه هنرسـازه محسـوب می‌شود ولی درعین‌حال، عامل ایجاز است و از تزاحم تصاویر به‌دور است.

از نظر بسـامد هنرسـازه‌ها در زبان حماسـی، تشـبیه دومین عنصـر خیال در زبان حماسـی اسـت. از میان انواع تشـبیه نیز، بالاترین بسامد از آنِ تشبیهات حسی است؛ به ویژه تشـبیهاتی که مشبه‌به در آن‌ها حماسی است. در برزونامه، تشبیهات، حسّی و کاملاً منطبق بر لحن حماسـی هسـتند و از این نظر نقطهٔ قوّت زبان حماسـی این منظومه به حسـاب می‌آیند. در قسمت بررسی شده از این منظومه، مجموعاً ۳۳ مورد تشبیه ساده و ٤ مورد تشـبیه مرکب یافت شـد که اگر از یک مورد صرف نظر کنیم باید همهٔ تشبیهات منظومه را از نوع حسی به حسی به حساب آوریم.

برش چون بر شـیر و چهرش چو خون　　سـطـبـرش دو بـازو چـو ران هـیـون
(برزونامه، ۱۳۸۷: ۱۰)

سـتاده بر آن دشـت همچون هیون　　بـه تـن همچو کوه و بـه چهره چو خون
(همان:۱۲)

درختـی‌سـت گفتی زآهن بـه بـار　　گشـاده دو بـازو چـو شـاخ چـنـار
(همان: ۳۰)

بگفـت این و بـادی ز دل برکشـیـد　　بـه کـردار دریـا دلـش بـردمـیـد
(همان:۱۳)

همچنین، بنگریـد بـه ابیـات: ۳۵، ٤٦، ٦٧، ٦٨، ٨١، ٩٣، ٩٥، ١٠٥، ١٣٢، ١٥١،١٥٢، ١٦١، ١٦٢، ١٦٨، ١٨٥، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٣٦، ٣٢٥، ٣٦٠، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٨، ٣٧٣، ٣٨٨، ٣٩٢، ٤١٤، ٤٤١، ٤٥٦، ٤٦١، ٤٦٢، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٩٠، ٤٩٣، ٥٠٠.

۲-۳-۳- استعاره

اسـتعاره در حماسه ویژگی‌های خاصّی دارد. «در سطح ادبی حماسه، بسامد استعاره‌های مصرحه‌ای که مشبه محذوف آنها پهلوانان و دلاوران هستند، زیاد است» (شمیسا، ١٣٧٦،

۹٦). اســتعاره‌های پیچیده و دور از ذهن و نیز حتی اســتعاره‌های نو در متن حماســی جایی ندارند و استعاره در متن حماسی کاملاً مبتنی بر لحن حماسی است و پیچیدگی و تازگی لازم برای ذات اســتعاره کمتر در آنها دیده می‌شــود؛ همین نکته اســت که باعث می‌شود زبان حماسی صفات جانشین اسم را در بسامد گسترده‌ای به‌عنوان استعاره به‌کار بگیرد. «برخی اســتعارات حماســی همچون؛ شیر به‌جای مرد دلیر و بادپا به‌جای اسب و مــانند آنها را باید در همان ردیف گرفت و گفت در این مثال‌ها صــفت به‌جای اســم نشسته است» (خالقی‌مطلق، ۱۳۹۷).

در برزونــامــه نیز از این ویژگی وجود دارد؛ ولی تعداد این صــفات به بیش از ۱۲ مورد نمی‌رسـد. اسـتعاره‌هایی که در برزونامه اسـتفاده شده‌اند اغلب دارای مشبّهٌ‌به‌هایی هستند که به پهلوانان بازمی‌گردد و همان ویژگی‌های استعاره در زبان حماسی را در این منظومه نیز شــاهد هستیم ولی تعداد این استعارات کم است. در قسمت مورد بررسی ما مجموعاً ۲۷ مورد استعاره یافت شد که ٦٦/٦۷ درصد آنها مصرحه بودند.

بــدو گفــت ای مــاه نام تو چیســت کــه نــامــت کــدام و نــژادت زکــیســت
(برزونامه، ۱۳۸۷: ٦)

همــانــا کــه نــایــنــد پیشــم بــه جنگ چــه ســنــجــد هــمــی غــرم پیش پلنــگ
(همان: ۷۸)

نباید که دشــمن شــود چیره دســت رهــا مــانــد از بــنــد آن پــیــل مســت
(همان:۸۲)

برای مثــال‌های بیشــتر، بنگرید به ابیات: ۳۳، ۵۱، ۷۷، ۳۱، ۳۷، ٤٦، ۷٦، ۹۲، ۱۳۵، ۱۳٦، ۱۳۷، ۱۸۳ و ۲٤۷.

۲-۳-٤- کنایه

زبان حماسی از کنایه و انواع آن به شیوه‌های گوناگون استفاده می‌کند -به‌ویژه، در ضمن رجزخوانی‌ها، مفاخرات، دلاوری‌ها و آنگاه که نیازی به صریح‌گفتن مطلب نباشد. کنایه در زبان حماسی باید رنگ حماسی داشته باشد و با حال‌وهوای کلی حماسه سنخیت بیابد.

در قسمت مورد بررسی ما، عنصر کنایه مجموعاً، ۳۸ مرتبه به‌کار رفته که در مقایسه با سایر عناصر بلاغی در زبان حماسی، بیشترین بسامد و کارکرد را دارد. کنایات در این منظومه جز در ۷ مورد، کاملاً دارای صبغهٔ حماسی هستند.

از آن پس که برگشت از آن رزمگاه که رستم بر او کرد گیتی سیاه
(برزونامه، ۱۳۸۷: ۱۲)

گمانم که روز نبرد این دلیر تن اژدها را درآرد به زیر
(همان:١٦)

برای مثال‌های بیشتر در زمینهٔ کنایات منطبق بر زبان حماسی، بنگرید به ابیات: ۱۲، ۱۳، ١٤، ٦٠، ١٤٢، ١٤٤، ١٤٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٨، ٢٠٦، ٢١٤، ٢٣٢، ٢٣٧، ٢٧٢، ٣٠٢، ٣٢٨، ٣٣٧، ٣٦٩، ٣٩٩، ٤٠٢، ٤١١، ٤١٤، ٤١٥، ٤٢٨، ٤٤٢، ٤٧٥ و ٤٧٨.

۲-۳-۵- سایر عناصر بلاغی (مراعات‌النظیر، نغمهٔ حروف و توصیفات نمایشی)

هنرسازهٔ مراعات‌النظیر به‌دلیل پیوندی که میان عناصر زبان حماسی ایجاد می‌کند، دارای اهمّیت است. در پانصد بیت بررسی شده از این منظومه، تنها ٤ مورد مراعات‌النظیر یافت شد که همهٔ آنها هماهنگ با زبان حماسی بودند.

به تیر و به نیزه به گرز و به تیغ ببارید بر من چو بارنده میغ
(برزونامه، ۱۳۸۷: ۲۹)

برای موارد دیگر بنگرید به ابیات: ۲۱۸، ۳۵۵ و ۳۵٦. در مورد نغمهٔ حروف و توصیفات نمایشی -مانند آنچه در شاهنامه شاهد آن هستیم- در حجم نمونه موردی یافت نشد.

۲-٤- بررسی شاخص‌های محتوایی و فکری زبان حماسی در منظومه برزونامه

داستان برزو در برزونامه کهن را باید به دو بخش تقسیم کرد؛ یکی تولّد برزو تا پیوستن او به ایرانیان و قسمت دوم، آمدن سوسن رامشگر به ایران و شکست دوباره تورانیان از ایرانیان «چارچوب بخش اوّل، مطابق داستان رستم و سهراب است؛ با این تفاوت که در این داستان، طبیعت خشن تراژدی و جبر سنگین سرنوشت به داستانی عامه‌پسند با سرانجامی مطلوب تبدیل گردیده است» (برزونامه، ۱۳۸۷: مقدمه: پنجاه و چهار).

نقطهٔ مرکزی پهلوانی در منظومهٔ برزونامه خود برزو است و شخصیت او به‌عنوان هستهٔ اصلی داستان مطرح می‌شود. رویداد پر خطر حماسی در این منظومه شکست‌خوردن برزو از فرامرز است. رویارویی برزو و رستم، گره حماسی این منظومه است که یک‌بار با حضور فرامرز و بار دوم با آشنایی یافتن رستم و برزو با هم، گشوده می‌شود. از نظر شگفتی‌زایی نیز همچنان که برزو به‌عنوان قهرمان اصلی داستان شناخته می‌شود این ویژگی نیز در رابطه با همین شخصیت بروز می‌یابد و شگفتی داستان، قدرت جسمانی برزو است که موجب طمع افراسیاب و قصد دوبارهٔ وی برای جنگ با ایرانیان می‌شود. به این ترتیب عناصر مربوط به میدان نبرد جزء نقاط قوت برزونامه است.

۲-٤-۱- وجود بن‌مایه‌های خاص، علوّ معنا

«بن‌مایه عبارت است از یک مفهوم، یک تصویر، یک رویداد یا یک کهن الگو که در داستان مرتباً تکرار می‌شود و به غنای زیبایی‌شناختی اثر می‌افزاید (مقدادی، ۲۸۱:۱۳۷۸).

بن‌مایه‌های خاص زبان حماسی معیار در برزونامه نیز به‌وضوح دیده می‌شوند و اگر از موارد بدیهی مانند وجود نبردهای تن‌به‌تن یا گروهی، استفاده از سلاح‌ها، رشادت‌طلبی و امثالهم بگذریم؛ باید اذعان کرد که بن‌مایه‌های اصلی و خدشه‌ناپذیر حماسه ملّی ایران مانند: وجود پهلوانان راستین از نسل ایرانیان، وجود ابرمرد و قهرمان، تقابل نیروهای ایرانی و انیرانی و بن‌مایهٔ بحث‌برانگیز رویارویی پدر و پسر، آشکارا در این منظومه نیز دیده می‌شود. البتّه وجود این بن‌مایه‌های خاص با آنچه در شاهنامه می‌بینیم، متفاوت است.

توجه کامل سراینده به نبرد و روایت مسائل مربوط به جنگاوری باعث شده که این منظومه خالی از بن‌مایه‌های دیگر حماسه مانند خرق عادت، پیشگویی، عناصر اساطیری و نیروهای غیبی باشد. درون‌مایهٔ شکوهمند حماسه، توجه به قومیت ایرانی، مفهوم وطن[۳]، اولویت حفاظت از میهن و آنچه بدین‌ها بستگی دارد؛ زیر سایهٔ برزو و شخصیت او قرار گرفته و به آنها پرداخته نمی‌شود. به دیگر سخن این طرز تفکر و تلقی سراینده برزونامه از حماسه است که باعث شده تمام ویژگی‌های فکری حماسه به قهرمان‌پروری و میدان نبرد محدود شود و این روایت مبتنی بر قهرمان، خود را در زبان به‌صورت ازدحام واژگان حماسی و سعی سراینده در هرچه غنی‌تر کردن زبان حماسی از لحاظ واژگان نشان دهد.

۳- نتیجه‌گیری

بخش کهن برزونامه از نظر واژگان، موسیقی و اشتمال آن بر زبان و لحن حماسی، جزء منظومه‌های در سطح عالی، قرار می‌گیرد. واژه‌های عربی و عناصر سامی در منظومه به‌ندرت دیده می‌شود و واژگان در این منظومه تمام خصوصیات واژه در زبان حماسی معیار را داراست و کاملاً در خدمت زبان و لحن حماسی قرار دارد. در قسمت موسیقی، اگرچه در استفاده از ردیف برجستگی خاصی در آن دیده نمی‌شود؛ امّا قافیه هم از نظر

آوایی و هم از نظر واژگانی، هماهنگ با زبان حماسی است. در زمینهٔ ساختار نحوی، نشانه‌هایی از زبان در قرن چهارم و پنجم در این منظومه دیده می‌شود ولی بسیاری از این ویژگی‌ها بیش از چند مرتبه تکرار نشده است.

دیده‌شدن نشانه‌های کهن دستوری در برزونامه به معنای اصلی‌بودن این ویژگی‌ها در زبان سراینده نیست و این امر می‌تواند نشانه‌ای از آشنایی شاعر با زبان حماسی معیار باشد؛ زیرا همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، شاعر منظومه تعمّدی در استفاده از این موارد ندارد. تقدیم فعل نیز در این منظومه حالتی بینابین دارد و با وجود بهره‌بردن از مقاصد بلاغی در تقدیم فعل تعداد این کاربردها کم است و کارکرد ویژه‌ای در متن ندارد.

در زمینهٔ هنرسازه‌های حماسی، اغراق در برخی مواقع، کاملاً در خدمت موضوع حماسه قرار گرفته است و در مورد تشبیه و استعاره اگرچه در آنها نوآوری دیده نمی‌شود؛ امّا به‌خوبی ویژگی‌های این هنرسازه‌ها در متن حماسی رعایت شده‌است. با این‌همه، تفاوت عمده کار برزونامه و شاهنامه را باید در شاخص‌های محتوایی و فکری جست‌وجو کرد. برزونامه برخلاف شاهنامه در عرصه‌های فکری به مسائلی چون قومیت، ملّیت، وطن، لزوم حفاظت همه‌جانبه از ایران و ... نمی‌پردازد و نکتهٔ مهم در آن قهرمان و میدان رزم است و همین موضوع است که توصیفات نمایشی یا روابط بین شخصیت‌ها در این منظومه را نیز تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و باعث می‌شود که تمام وجههٔ همّت سراینده مصروف به لایهٔ اول و دوم زبان شعر باشد. بنابراین، عدم‌جامعیت برزونامه در مقابل شاهنامه و نیز عدم‌غنای آن از نظر برخی ویژگی‌های زبانی در مقابله با شاهنامه، دلیل بر کم‌ارج‌بودن این منظومهٔ حماسی نیست و برزونامه را باید منظومه‌ای قدرتمند از نظر زبان حماسی به حساب آورد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. برای توضیحات آماری در مورد بسامد انواع تقدیم فعل، ر.ک.: حیدری و همکاران، ۱۳۹٦: ۱۱۵–۱۲۷.

۲. ویژگی‌های روایات و طومارهای نقالی عبارت‌اند از: «۱) ساختن داستان‌های تازه و تغییر و تصرف در روایات منابع پیشین؛ ۲) الگوبرداری از داستان‌های شاهنامه، منظومه‌های پهلوانی و منابع تاریخی بری ساختن روایات جدید؛ ۳) تکمیل نواقص و روشن‌کردن مبهمات داستانی ادب پهلوانی ایران؛ ٤) عناصر سامی و اسلامی؛ ۵) تأثیر زمان و مکان نقل و نگارش بر آنها؛ ٦) آشفتگی ترتیب و نظم روایی داستان‌ها؛ ۷) جابه‌جایی اشخاص و داستان‌ها؛ ۸). کم دقتی و نادرستی و تناقض داستانی؛ ۹) تغییر و تفاوت نام‌ها؛ ۱۰) شخصیت‌های نوظهور؛ ۱۱) کسر/ پراکندگی شخصیت؛ ۱۲) تکرار یک بن‌مایه در روایات گوناگون؛ ۱۳) تکرار یک داستان؛ ١٤) بازگویی یک موضوع در داستانی واحد؛ ۱۵) وجه تسمیه‌سازی و ریشه‌تراشی برای نام‌ها؛ و ١٦). انتساب گفتار کسان به اشخاص دیگر» (آیدنلو، ۱۳۹۰: ۱–۲۸).

۳. برای مفهوم مکان، وطن و میهن ایرانی در شاهنامه فردوسی و ریشهٔ آن در اساطیر ایران ر.ک.: بشیری زیرمانلو و همکاران، ۱۳۹۸ :۱–۲٤.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. پارساپور، زهرا (۱۳۸۳)، مقایسهٔ زبان غنایی و حماسی با تکیه بر خسرو و شیرین و اسکندرنامه نظامی، تهران: دانشگاه تهران.

۲. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰)، در سایه آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی، تهران: سخن.

۳. حمیدیان، سعید (۱۳۸۳)، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، چاپ دوم، تهران: ناهید.

٤. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۹)، حماسه‌سرایی در ایران، چاپ نهم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۵. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات، تهران: انتشارات سخن.

٦. شمیسا، سیروس (۱۳۷٦)، انواع ادبی، چاپ پنجم، تهران: فردوس.

۷. کوسج، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۷)، برزونامه (بخش کهن)، تصحیح اکبر نحوی، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

۸. مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، تهران: فکر روز.

۹. نقوی، نقیب (۱۳۸٤)، شکوه سرودن: بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی بر پایهٔ قافیه و ردیف، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۱۰. همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: اهورا.

ب) مقالات

۱. آیدنلو، سجاد (۱۳۹۰)، «ویژگی‌های روایات و طومارهای نقّالی»، مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال سوم، شمارهٔ اول، ص۱-۲۸.

۲. بشیری زیرمانلو، حامد؛ علیرضا مظفری تازه‌کندی و عبدالناصر نظریانی (۱۳۹۸)، «پیوند فضای قدسی اساطیر ایران با مکان حماسی شاهنامه فردوسی»، زبان و ادب فارسی، سال یازدهم، شماره ۳۸، صص۱-۲٤.

۳. حیدری، حسن؛ محمدرضا عمران‌پور و مهدی قاسم‌زاده (۱۳۹٦)، «تقدیم فعل و اغراض بلاغی آن در داستان رستم و اسفندیار»، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال٦، شماره۲، صص۱۱۵-۱۲۷.

٤. رادمنش، محمد (۱۳۸۱)، «ردیف در شاهنامه»، متن پژوهی ادبی، دوره ٦، شماره ۱۵، صص ۹۰-۱۲۰.

۵. زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸٤)، «یک الگو برای بررسی زبان شعر»، مجله مطالعات و تحقیقات ادبی، سال دوم، شماره ۵ و٦، صص ۵۵-۸٤.

٦. اصغر شهبازی و مهدی ملک‌ثابت (۱۳۹۱)، «الگوی بررسی زبان حماسی»، نشریهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره۲٤، صص۱٤۳-۱۷۹.

۷. قائمی، فرزاد (۱٤۰۱)، «بررسی اصالت بخش‌های مختلف برزونامه کهن و نسبت متنی اثر با شاهنامه فردوسی؛ بر مبنای نقد متن‌شناختی نسخ منظومه»، فصلنامه متن پژوهی ادبی، شماره ۹۱، صص ۱۷۹-۲۰۲.

۸. ملک‌ثابت، مهدی و اصغر شهبازی (۱۳۹۳)، «نقد زبان حماسی در حملهٔ حیدری باذل مشهدی»، نشریهٔ نثرپژوهی ادب و زبان (ادب و زبان سابق)، سال ۱۷، شماره ۳۵، صص ۳٤۵-۳۷۹.

۹. یوسفی، غلامحسین (۱۳٦۹)، «موسیقی کلمات در شعر فردوسی»، ادبستان فرهنگ و هنر، شماره ۱۲، صص۸-۱٦.

ج) وبگاه

۱. خالقی مطلق، جلال، (۱۳۹۷). «بررسی سبک شاهنامه، قسمت دوم». مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامیwww.cgie.org.ir/fa/news/217572

Reference List in English

Books

Hamidian, S. (2004). *An introduction to Ferdowsi's thought and art*, Nahid. [in Persian]

Homaei, J. (2009). *Rhetoric Techniques and Literary devices*, Ahura. [in Persian]

Kosaj, S. M. (2008). *Burzonameh (old part)* (A. Nahvi, Ed.). Research Center of Miras maktoob. [in Persian]

Meghdadi, B. (1999). *Encyclopedia of literary theory: from plato to the present*, Fekre Rooz. [in Persian]

Naqavi, N. (2005). *The Glory of Writing: A Study of Poetry Music in Ferdowsi's Shahnameh Based on Rhymes and Radif*, Ferdowsi University of Mashhad. [in Persian]

Parsapour, Z. (2004). *Comparison between epic and lyric language on the Khosrow and Shirin and Iskander Nameh Nizami*, University of Tehran. [in Persian]

Pournamdarian, T. (2001). *In the shadow of the sun: Persian poetry and deconstruction in Molvi's poetry*, Sokhan. [in Persian]

Safa, Z. (2010). *Epic writing in Iran*, Amirkabir. [in Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (2012). *Resurrection of Words*, Sokhan. [in Persian]

Shamisa, S. (1997). *Literary types*, Ferdows. [in Persian]

Journals

Aydenloo, S. (2012). Features of Scrolls and Tales of Naqqâli (Narration). *Journal of Poetry Studies (boostan Adab)*, *3*(1), 1-28. doi: 10.22099/jba.2012.287 [in Persian]

Bashiri zirmaanloo, H., Mozaffari, A. R., & Nazariani A. N. (2019). Linking the sacred space of Iranian mythology with the epic place of Ferdowsi's Shahnameh. *Journal of Persian language and literature of Islamic Azad University-Sanandaj Branch*, *11*(38), 1-24. [in Persian]

Ghaemi, F. (2022). The Study of the Authenticity of the Old Burzō-nāma Sections and its Relation with Ferdowsi's Shāh-nāma (Based on the Textual Criticism of its Manuscripts). *Literary Text Research*, *26*(91), 179-202. doi: 10.22054/ltr.2020.36896.2461 [in persian]

Heidary, H., Omranpour, M. R., & Ghasemzadeh, M. (2017). Precedence of Verb and its Rhetoric Purposes in the story "Rostam & Esfandiyar". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, *6*(2), 111-130. doi: 10.22059/jlcr.2017.65528 [in Persian]

Maleksabet, M., & Shahbazi, A. (2014). Criticism of the epic language in Criticism of epic language in Heydari's attack by Bazel Mashhadhi
, Language and Literature Magazine, *17*(35), 345-379. doi: 10.22103/JLL.2014.789 [in Persian]

Radmanesh, M. (2002). Radif in Shahnameh. *Literary Text Research*, *5*(15), 90-120. doi: 10.22054/ltr.2002.6239 [in Persian]

Shahbazi, A., & Maleksabet, M. (2012). Pattern of investigation of epic language. *Journal of Research in Persian Language & Literature*, *10*(24), 143-179. [in Persian]

Yousefi, G. H. (1990). The music of words in Ferdowsi's poetry. Journal of Adabestan in culture and art, 12(9), 8-16. [in Persian]

Zarqani, S. M. (2005). A scheme for the analysis of poetic language. *Journal of Literary Studies*, *2*(5), 55-84. doi: 10.52547/jls.2.5.55 [in Persian]

Website

Khalaghi Motlaq, J. (2018, December 5). "Examination of style of the Shahnameh, Part II". The Center for the Great Islamic Encyclopaedia. https://www.cgie.org.ir/fa/news/217572 [in Persian]

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیّات فارسی
سال بیست و چهارم، تابستان ۱۴۰۲، شمارهٔ ۵۷، صفحات ۱۲۲-۸۷
DOI: 10.29252/KAVOSH.2022.18571.3256

واکاوی «تقابل»، در «عدم‌قطعیت» معنای پست‌مدرنی «من و انکار شراب این چه حکایت باشد؟!» از حافظ *
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر محمّدرضا پاشایی[۱]
دانشیار زبان و ادبیّات دانشگاه فرهنگیان
دکتر سعید قاسمی‌پُرشکوه
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علاّمه طباطبایی

چکیده

شعر یا غزل پست‌مدرن از جمله سبک‌های شعری معاصر است که در آن، شاعر به کمک شگردهای ادبی و بلاغی گوناگون، با محتوامحوری، به بیان چندگونه و چندگانهٔ معانی شعر می‌پردازد و خواننده را با خود هم‌قدم می‌سازد و در عوالم مبهم متناقض و متضاد رها می‌کند، به گونه‌ای که مخاطب با معانی متکثر مواجه می‌شود و در چنین دنیایی، سرگردان می‌ماند. از آنجا که «تقابل»ها پایه و اساس ساختار ذهنی انسان را تشکیل می‌دهند، بررسی «تقابل»ها و شکستن‌آن‌ها می‌تواند به عنوان یکی از راهکارهای شناخت بهتر هر اثر ادبی باشد.

در دیوان حافظ شیرازی نیز این تقابل‌ها نقش مهمی ایفا می‌کنند. بررسی این تقابل‌های دوگانه و ساختارشکنی آنها به‌نوعی، با شیوهٔ پسامدرنی شعر و غزل می‌تواند در پیوند باشد. به سخنی دیگر، این تقابل‌ها شعر را به سوی معانی متفاوت و گوناگونی هدایت می‌کنند. ساختار تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ، علاوه بر تضاد ساختاری و درونی خود، به پیدایش شگردهای بلاغی و ادبی خاصی منجر می‌شود که این شگردها به نوبهٔ خود، زمینه‌ساز عدم‌قطعیت معنای پست‌مدرنی در غزل حافظ می‌شوند.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۲۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۱۴
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: pashaei.reza@yahoo.com

پژوهش توصیفی-تحلیلی حاضر، در پی آن است که این تقابل‌های دوگانه در غزل مذکور در عنوان، چه شگردهایی را به دنبال خود برای معنازایی و تکثر معنا -و در نتیجه، عدم قطعیت معنا- در پی دارد و به این نتیجه دست یافته که اولاً تناقض، ابهام، ایهام و طنز از جمله کارکردهای پی‌آیندی تقابل‌های دوگانه هستند و ثانیاً همهٔ این موارد به‌تنهایی یا به صورت متداخل، باعث می‌شوند غزل حافظ نیز به غزل پست‌مدرن نزدیک شود.

واژه‌های کلیدی: پست‌مدرن، غزل پست‌مدرن، تقابل‌های دوگانه، صنایع ادبی، عدم‌قطعیت معنا، حافظ شیرازی.

۱- مقدّمه

دربارهٔ پست‌مدرنسیم تا کنون پژوهش‌های بی‌شماری در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه انجام شده است و بخش درخورِ توجهی از این پژوهش‌ها در زمینهٔ ادبیات داستانی، به‌ویژه رُمان صورت پذیرفته است. اما در زمینهٔ ادبیات کلاسیک دو نظر وجود دارد: برخی به‌طور کلّی با جستجوی مؤلفه‌های پسامدرنی در ادبیات سنّتی و کلاسیک مخالف هستند و بعضی دیگر به ریشه‌یابی این مؤلفه‌ها در ادبیات سنّتی می‌پردازند و نوعی خوانش پسامدرنی از برخی متون ادبی گذشته به‌دست می‌دهند و معتقدند که می‌توان آثار چنین مؤلفه‌های سنّت‌گریزی را در متون کهن ادب فارسی نیز مشاهده کرد.

در همین نظرهای موافق نیز می‌توان نوعی دوگانگی دید و با توجه به این که غالباً، مؤلفه‌های پست‌مدرن را خاص ژانر رمان دانسته‌اند، به‌سبب ماهیت رمان و مناسب‌بودن آن به عنوان بستری برای چنین جولان‌های پست‌مدرنیسمی، گروهی ردّ پای مؤلفه‌های پست‌مدرن را در داستان‌های موجود در ادبیات کلاسیک، جستجو می‌کنند و به انواع دیگر ادبی، از جمله شعر، توجهی ندارند. گروه اندکی هم هستند که این نوع رویکرد را در اشعار، به‌ویژه اشعار عرفانی دارند و این گونه شعرها را جولانگاه چنین رویکردی

می‌خوانند و لغزندگی معانی را حاصل همین نوع نگاه مؤلف می‌دانند؛ هرچند در این نوع نگاه، دامنهٔ کار، محدودتر و کار نیز به تبع آن، نادرتر و دشوارتر می‌شود.

در این میان، در برخی متون ادبی عرفانی مانند اشعار حافظ شیرازی که به زبان نیز اهمیت فراوانی داده، روابط تودرتوی ابیات غزل‌های آن بر همگان آشکار است، همین روابط می‌تواند باعث خوانش‌ها و در نتیجه، ارائهٔ معانی متکثّری از آن شود و قابلیت بیشتری دارند که مؤلفه‌های ادبیات پست‌مدرن را در آن‌ها پیگیری کنیم.

ازاین‌رو، پژوهش حاضر، خوانشی پست‌مدرنی دربارهٔ یکی از غزل‌های مشهور حافظ شیرازی (غزل ۱۵۸ با مطلع زیر) است:

«من و انکار شراب این چه حکایت باشد غالباً این قَدَرم عقل و کفایت باشد»

به همین منظور، به یکی از مؤلفه‌های بسیار مهم در این گونه خوانش، یعنی «تقابل» پرداخته شده‌است؛ به‌عبارتی، در غزل مذکور، شاعر با کاربست مؤلفهٔ «تقابل»، توانسته‌است معانی متکثّری را به ذهن خواننده متبادر کند و همین ویژگی به غزل مورد نظر، ماهیتی پست‌مدرنی بخشیده است.

پرسشی که در این پژوهش مطرح است این که: «غزل مزبور تا چه حد با مؤلفه‌های پست‌مدرن هماهنگ است و اصلاً، می‌توان این غزل را پست‌مدرن نامید یا نه؟». مسلماً فضل تقدم در این زمینه از آنِ پژوهشگرانی است که هم در زمینهٔ مؤلفه‌های پست‌مدرن در آثار مختلف قلم زده‌اند، هم به صورت خاص، به بررسی برخی از غزل‌های حافظ به عنوان غزل پست‌مدرن پرداخته‌اند و آن‌ها را از این دیدگاه واکاویده‌اند که به برخی از این پژوهش‌ها در بخش پیشینهٔ پژوهش اشاره شده است.

روش پژوهش

این مقاله با ابزار فیش‌برداری و استفاده از امکانات و منابع کتابخانه‌ای انجام شده است و به روش توصیفی-تحلیلی، غزل مورد بحث از حافظ را بررسی کرده است.

پیشینهٔ پژوهش

برخی پژوهش‌ها دربارهٔ «تقابل» در شعر حافظ انجام شده است که موارد زیر از آن جمله هستند: نبی‌لو در مقالهٔ «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ» (۱۳۹۲) که به بسیاری از تقابل‌ها و بسامد آن‌ها در شعر حافظ اشاره و بسنده شده است و به نقش آن‌ها در غزل پست‌مدرن اشاره نشده است! یا ابدالی و نجومیان در مقالهٔ «خودواسازی تقابل دوگانهٔ حافظ/ زاهد در غزلیات حافظ، خوانشی دریدایی» (۱۳۹۲) که آن گونه که از عنوانش برمی‌آید، تنها به تقابل «حافظ/ زاهد» می‌پردازد و آن را با خوانش دریدایی به «منطق پارادوکسی» محدود کرده، به همانندی و حتی این‌همانی مدلول احتمالی حافظ با زاهد دست یافته‌است. علاوه بر این، خیالی‌خطیبی در مقالهٔ «بررسی تقابل‌های اجتماعی در برخی اشعار حافظ» (۱۳۹۸) به تقابل‌های اجتماعی از منظر ایدئولوژیکی پرداخته شده‌است که نسبتی با مقالهٔ حاضر ندارد. همچنین است روزبه و فلاحی‌نسب در مقالهٔ «تقابل عقل و عشق در اندیشهٔ حافظ از منظر ساختارگرایی» (۱۳۹۲) که در آن فقط به تقابل «عقل و عشق» از منظر ساختارگرایی در اندیشهٔ حافظ اشاره شده است و نگاهی به کارکرد این تقابل و صورت پست‌مدرنی آن ندارد. در پایان نیز فلاحی‌نسب و کتابِ «تقابل‌های دوگانه در شعر حافظ» (۱۳۹۵) را باید نام برد که نویسنده در آن، بسیاری از تقابل‌های دوگانهٔ موجود در دیوان حافظ را احصا و بررسی کرده، اما به ارتباط آن با غزل پست‌مدرن و کارکردهای پسامدرنی آن توجهی نشان نداده‌است.

آنچه پژوهش حاضر را از دیگر جستارها متمایز می‌کند، تمرکز خاص بر نقش «تقابل» به عنوان مقدّمه‌ای در ایجاد معانی متکثّر پست‌مدرنی است که تا کنون به این جنبهٔ زیبایی‌شناسی آن‌ها پرداخته نشده است. هدف این است که نشان داده شود این تقابل‌ها چگونه در رویکرد پست‌مدرنی به یک غزل حافظ نقش ایفا می‌کنند و در این راه، تقابل، به عنوان نقطهٔ ابتدای دریافت معانی پست‌مدرن در نظر گرفته می‌شود که

گاهی ساختارشکنی این تقابل‌ها و گاهی عدم‌شکست ساختار آن‌ها و فقط با ایجاد شگرهای بلاغی دیگر، منجر به عدم‌قطعیت معنا می‌شود.

مبانی نظری

پست‌مدرنیسم

پست‌مدرنیسم از نظر تاریخی، در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم پا به عرصهٔ وجود گذاشته‌است؛ یعنی زمانی که مدرنیسم در حال نزع یا تغییر بود (ر.ک.: کهون، ۱۳۸۲: ۱۷). البته برخی نیز موعد پیدایش این نحلهٔ فکری را با گسست مکتب رمانتیسم در قرن نوزدهم و مدرنیسم در قرن بیستم، با همهٔ ویژگی‌های خود همزمان می‌دانند (ر.ک.: هوور، ۱۳۹٤: ۱۲). پست‌مدرنیسم به عنوان یکی از نحله‌های خوانش جدید، هرچند مراحل پیدایش، تکوین و شکوفایی مختلفی را پشت سر گذاشته، اما به اتفاق آرای پژوهشگران، شکوفایی آن از حدود سال‌های ۱۹۸۰ میلادی بوده است و ابتدا در هنر و معماری و سپس در سایر حوزه‌ها کاربرد یافته‌است (ر.ک.: وارد، ۱۳۸۳: ۱٦ـ۲۰).

همچنین، این که حقیقت و ماهیت پست‌مدرنیسم چیست، گره کوری است که هنوز به دست هیچ یک از محققان به طور کامل باز نشده است. گروهی آن را فرزند ناخلف مدرنیسم و نوعی واکنش در برابر آن می‌دانند و بعضی نیز آن را به‌گونه‌ای نقطهٔ برخورد سنّت و مدرنیسم می‌شمارند و قائل هستند که: «پسامدرن‌بودن، نه سنّتی شدن است و نه مدرن‌تر از مدرن شدن. پسامدرن نه سنّت را یکسره می‌ستاید و نه مدرن را یکسره محکوم می‌کند... پسامدرن اساساً سیر خطی سنّت–مدرنیته–پسامدرنیته را انکار می‌کند» (یزدانجو، ۱۳۹٤: ۷).

با این نظر، پسامدرن، زادهٔ سنّت و مدرنیسم است، ولی فرزندی نیست که راه پدر و مادر خود را ادامه دهد. در برخی زمینه‌ها، به مخالفت با آن‌ها می‌پردازد و گاهی نیز دقیقاً، روبه‌روی هم به ستیز می‌پردازند و یا از هم انتقاد می‌کنند (ر.ک.: لاج، دیچز و

وات، ۱۳۹٤: ۱٤۰)، هرچند ممکن است از دلِ مادرِ «مدرنیته» زاده شده باشد و برای پاسخ‌دادن به معضلات مدرنیته کوشش کند (ر.ک.: نوذری، ۱۳۷۹: ۱۳ـ۱٤).

برخی دیگر از پژوهشگران، پست‌مدرنیسم را رویکردی ضدمدرنیسم نمی‌دانند و به لحاظ تاریخی و فرهنگی، آن را «مرحله‌ای از بسط مدرنیته» می‌خوانند (زرشناس، ۱۳۸۹: ۲۲۷) و کسانی چون شمیسا، پست‌مدرنیسم را میانهٔ مدرنیته و رمانتیسم می‌دانند که از هر دو استفاده می‌کند (ر.ک.: شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۷٤).

به طور کلی، به اعتقاد پست‌مدرنیست‌ها، نباید بشریت را چنانکه مدرنیست‌ها معتقد بودند، محدود به افکار و ابزارهای دوران مدرنیسم نمود؛ بلکه باید از ویژگی‌های ادوار گذشته و دوران باستان نیز استفاده کرد. پست‌مدرنیست‌ها «فرهنگ و معنویت گذشته را همچون منابع خامی می‌دانستند که باید از آن‌ها برای رشد بشر مدرن، نهایت استفاده را برد» (انصاری، ۱۳۹۸: ۱۱ـ۱۲). شاید بتوان این جمله را در حق پست‌مدرنیسم صحیح دانست که: «نوعی بینش انتقادی نسبت به ایسم‌ها و مکتب‌های محدودِ تک‌بُعدی است و لذا، برخی آن را نوعی اعتراض و انتقاد به تمدّن غرب دانسته‌اند» (همان: ۳۷۵).

به هر روی، قضاوت بین پژوهشگران نقد و نظریهٔ ادبی و محققان سایر حوزه‌ها دربارهٔ پست‌مدرنیسم، در زمینهٔ این رویکرد تاریخی و ادبی، همچون ماهیت خود آن، تا حدودی آشفته و پراکنده به نظر می‌رسد. ازاین‌رو، آثار پست‌مدرن با گسترهٔ بسیار وسیع آن‌ها و به عبارتی، در همهٔ حوزه‌ها، ویژگی‌هایی دربارهٔ پست‌مدرنیسم مشاهده می‌شود که با آن‌ها، می‌توان تا حدود زیادی به چیستی این رویکرد پی برد، هرچند به دلیل نظام‌مند و شیوه‌مندنبودن این نحلهٔ فکری، نمی‌توان دربارهٔ کاربست آن نیز قاطعیت لازم را مشاهده کرد.

از جمله این که «منتقدان ویژگی‌هایی مانند عدم‌انسجام، افول فراروایت‌ها، برساختگی، نگارش بازیگوشانه، پررنگ‌شدن نقش رسانه، تلفیق ژانرها و معناباختگی را

ویژگی‌های یک اثر پسامدرن می‌دانند» (پاینده، ۱۳۹۷، ج۲: ۳٤-۳۵). برخی دیگر، مؤلفه‌هایی مانند نبودِ واقعیت مطلق، ایماژ به جای واقعیت، عدم‌قطعیت، تناقض، جابه‌جایی، فقدان قاعده، زیاده‌روی، اتصال کوتاه، شیفته‌گونگی، نگارش غریب، بازی‌های زبانی و... را از ویژگی‌های آثار پست‌مدرن، به‌ویژه از نوع رمان دانسته‌اند (ر.ک.: شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۷۷ـ۳۸۵) که بر این شمار نیز می‌توان موارد دیگری را افزود.

شعر پست‌مدرن = غزل پست‌مدرن

چنانکه یاد شد، اغلب رمان را بستری برای بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرن می‌دانند. شاید یکی از علل انتخاب این ژانر ادبی، پیوندی است که با جامعه دارد و به نوعی می‌توان گفت که رمان، انعکاسی از اجتماع است و پست‌مدرنیسم هم با اجتماع رابطهٔ تنگاتنگی دارد. اما دربارهٔ ماهیت و هستی شعر پست‌مدرن بحث هست.

دربارهٔ شعر پست‌مدرن گفته شده‌است:

«شعرِ پس از مدرنیسم است؛ شعری است که شعر غنایی سنّتی را می‌شکند و کنار می‌گذارد و بر موضوع ذهنیت، نظریه، فرایند، زبان و معنای بافتی تمرکز می‌کند. شعر پست‌مدرن در ظاهر با شعر سنّتی بسیار متفاوت است و ملغمه‌ای از نثر، نقل‌قول و سطور شعری است که طیف وسیعی از موضوعات را در بر می‌گیرد» (Taylor, V. E., & Winquist, 2002: 291-292).

«مارجوری پِرلوف» (Marjorie Perloff) نیز شعر پست‌مدرنیسم را گونه‌ای اصرار بر بازگشت به شعری توصیف می‌کند که به وسیلهٔ غزل رمانتیک کنار گذاشته شده بود. بنابراین، غزل جای خود را به شعر پست‌مدرن می‌دهد که می‌تواند دیگربار روایت و تعلیم، جدّی و کمیک، شعر و نثر را در خود جای دهد (Perloff, 1985: 181).

تأکید این نوع شعر بر زبان و فرم است و این نگرش و تأکید در آثار فلاسفهٔ پست‌مدرن نیز مشهود است؛ زیرا آنان بر این عقیده‌اند که ورای زبان چیزی وجود

ندارد و از این نظر، برخی از صاحب‌نظران، شعر پست‌مدرنیستی را «بازی با زبان» (براهنی، ۱۳۷٤: ۱۱۵) دانسته‌اند که علت صدور چنین حکمی، «رویگردانی از هنر و تفکر مدرن» (طاهری، ۱۳۸٤: ۳۲) می‌تواند باشد. شاید بتوان گفت تأکید بر زبان و فرم نیز علتی جز مخالفت با سنّت و مدرنیسم نمی‌تواند داشته باشد، چون پست‌مدرنیسم در حقیقت، طغیانی بر هر چیزی است که چهارچوب و ثبات دارد و قابل تغییر نیست؛ مثل زبان و فرم در شعر گذشته که شمیسا در این زمینه می‌گوید:

«[در شعر،] فرم حرف اوّل را می‌زند؛ حال آنکه فرم در پست‌مدرنیسم، مدام در معرض تغییر و تبدیل است و در حقیقت، ضدّ فرم عمل می‌کند. یا زبان در شعر از مسائل اساسی است، حال آنکه پست‌مدرنیسم، گاهی زبان را ویران می‌کند، یا گاهی کار را به شوخی یا حدس و گمان می‌کشاند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۸٦).

اما «هنگامی که از غزل پست‌مدرن سخن می‌گوییم، منظور چیست؟». این پرسشی است که کمتر بدان توجه شده است. بهمن انصاری در مقدمهٔ کتاب *کرگدنیسم*، پژوهشی در این زمینه ارائه، و ماهیت غزل پست‌مدرن و ویژگی‌های آن را در فضای ادبیات مطرح کرده‌است. وی نخست می‌گوید:

«غزل پست‌مدرن، یک قالب شعری نیست؛ بلکه سبکی از ادبیات جدید است که با ترکیب و تغییر ساختارهای همیشه‌رعایت‌شده، کوشیده‌است تا تیمی متشکل از شاعر و مخاطب تشکیل داده و به بیان اندیشه‌ها و دغدغه‌های دنیای مدرن بپردازد» (انصاری، ۱۳۹۸: ۲۰).

در واقع، اگر بخواهیم شعر پست‌مدرنیسم را فشرده‌سازی کنیم، تبدیل به «غزل پست‌مدرنیسم» می‌شود که در آن، شعر به صورت تکّه‌دوزی درآمده‌است که فرم خود را در طول زمان به وجود می‌آورد و فرم‌های کلاسیک و سنّتی را برنمی‌تابد (Connor, S, 2004: 66).

انصاری تأکید می‌کند که واژهٔ «غزل» در «غزل پست‌مدرن»، به معنـای معهـود خـود نیست و با مفهوم مصطلح و سنّتی خود پیوندی ندارد؛ بلکه اندک‌انـدک از دهـهٔ هفتـاد، به جای «شعر پست‌مدرنیستی» به‌کار رفته‌است و امروزه اصـطلاح غـزل پسـت‌مدرن در همهٔ قالب‌های شعری گذشته، مثل غزل، قصیده، رباعی، شعر سپید و... استفاده می‌شـود (ر.ک.: انصاری، ۱۳۹۸: ۱۳ـ۱٤). او بر آن است که غزل پست‌مدرن، محتوامحور است و دغدغهٔ اصلی شاعر پست‌مدرن، بیان اندیشـه‌های خـود در بهتـرین قالـب اسـت (ر.ک.: همان).

برای شناخت شعر و غزل پست‌مدرن نیـز ویژگی‌هـایی برشـمرده‌اند کـه از جملـهٔ آن‌ها، ساختار غیرمنسجم و غیرهمگن، ساختارشـکنی برآمـده از پساسـاختگرایی، نگـاه متفاوت، چندصدایی، بازی‌های زبانی و تصویر اسـکیزوفرنی، امکانـات زبـان در زمینـهٔ فعل‌سازی و واژه‌سازی ... . البتـه برخـی ویژگی‌هـا در پسـت‌مدرن هسـتند کـه بیـانگر انتزاعی و ذهنیت‌محوربودن این جریان است؛ از قبیل: «سفسطه‌ها و پیچیدگی‌های عمده ... ابهام و ایهام، مجاز و تمثیل، کنایه، استعاره، طنز، هزل و هجو، شوخی، تقلید و تصنع ...» (نوذری، ۱۳۷۹: ۳-٤۰). انصاری نیز بـرای غـزل پسـت‌مدرن، مـواردی را فهرسـت کرده‌است که برخی عبارتند از:

«ازهم‌گسیختگی در روایـات، تنـاقض، عـدم‌وجـود مـرز میـان حقیقـت و وهـم و شناوربودن موضوع، تصویرسازی پریشان ... شکستگی تعمدی وزن و فرم و سـاختار ... عدم‌قطعیت و احتمالی‌بودن معنـا، چنـدوجهی‌بودن و بـازبودن شـعر و اختیـار معنـا در نتیجه‌گیری، ناتمام ماندن روایت با صلاحدید شـاعر ... نگـاه فکـاهی و تـوأم بـا طنـز و ریشخند به قوانین، گرایش شـدید بـه بازی‌هـای کلـامی و بازی‌هـای زبـانی، تکـرار و تسلسل، دوپهلو و حتـی چنـدپهلوبودن روایـت، شکسـتن ظـرف زمـان و مکـان و ...» (انصاری، ۱۳۹۸: ۱۹ـ۲۰).

نوذری در بیان ویژگی‌های شعر در رویکرد پست‌مدرنیستی، به طور کلی بر مسألهٔ زبان تأکید می‌کند و به‌نوعی، معتقد است که زبان در پست‌مدرنیسم باید معقّد و نیازمند به ساختارشکنی و رمزگشایی، ادبی و بلاغی باشد و بسیاری از صنایع بلاغی را (در هر سه حوزهٔ بیان، بدیع و معانی) برای شعر پست‌مدرن فهرست کرده‌است؛ از آن جمله: «کنایه، طنز، استعاره، تجاهل، ابهام، ایجاز، ایهام، اشارات، تلمیحات، تناقضات ... تمسخر، استهزاء، هجو ... عدم‌قطعیت و خلاصه تمامی صنایع و بدایع ادبی، اعم از نوشتاری و گفتاری است، ولو آنکه متضاد و نقیض هم باشند» (نوذری، ۱۳۷۹: ۱۱۰).

تقابل‌های دوگانه

تقابل، یکی از مؤلفه‌هایی است که یک متن ادبی را به سوی پست‌مدرن شدن و بودن می‌کشاند و «مطالعهٔ تقابل از سابقه‌ای بس طولانی برخوردار است و حتّی به زمان ارسطو بازمی‌گردد» (آگدن، ۱۳۹۹: ۲۷). هرچند این اصطلاح نخستین‌بار به‌وسیلهٔ «نیکلای تروبتسکوی» (Nikolai Sergeyevich Trubetzkoy) در حوزهٔ زبان‌شناسی مطرح شد (ر.ک.: احمدی، ۱۳۸۸: ۳۹۸)، اما از آغاز پیدایش بشر، در شناخت پدیده‌ها به او یاری رسانده‌است و اساساً در قالب «تقابل‌های دوگانه» بنیان تفکّر نوع آدمی را از آغاز تا کنون شکل داده است. این مؤلفه با ورود به حوزهٔ ادبیات، در نظریه‌های مختلف مورد توجه بوده است و کسانی چون ساختگرایان و پساساختگرایان به این تقابل‌ها توجه ویژه‌ای نشان‌داده‌اند و کسانی چون بارت، گرماس، دریدا و ... در این زمینه صاحب‌اندیشه هستند.

چنانکه گفته شد، در ادبیات پست‌مدرن نیز تقابل نقش مهمی ایفا می‌کند، اما دربارهٔ نقش تقابل‌ها در پست‌مدرنیسم آرای مختلف هست و برخی به نسبی‌گرایی پست‌مدرن‌ها اشاره می‌کنند و برآنند که با تکیه بر این اصل، به تناقض و تضاد اعتقادی ندارند و هر گونه مقایسه و قضاوتی را در جهان پست‌مدرن بی‌معنا می‌دانند و برخی

دیگر برآنند که پست‌مدرن به دیدهٔ تردید به تقابل‌های دوگانه می‌نگرد و برخی نیز به وجود تقابل در شعر پست‌مدرن اعتقاد دارند. این نکته در زمان جستجو و بررسی در ادبیات کلاسیک که نظم خاص خود را دارد، با احتیاط بیشتری باید مورد توجه قرار گیرد.

در اینجا نیز پس از ذکر غزل، برخی از این موارد، اشاره و تحلیل شده است. یادآوری می‌شود دربارهٔ موضوع این نوشتار که بررسی یکی از غزل‌های حافظ شیرازی با رویکرد پست‌مدرن است، بسیاری از مؤلفه‌های پست‌مدرن را می‌توان مشاهده کرد؛ اما باید توجه داشت که پرداختن صِرف به صنایع بلاغی، شیوه‌ای معمول در شرح اشعار حافظ است. ازاین‌رو، در بررسی حاضر به بررسی برخی از صنایع پرداخته می‌شود که با اهداف و ویژگی‌های شعر پست‌مدرن همخوانی بیشتری دارند و این هدف پیوسته در پیش چشم بوده که از میان این مؤلفه‌ها، حافظ با چه شگرد یا شگردهایی در غزل مورد بحث، به شاعران پست‌مدرن نزدیک‌تر شده‌است.

از میان این ویژگی‌ها، برخی در شعر حافظ آشکارترند؛ به‌ویژه در غزل مورد نظر ما که تقریباً هیچ یک از ابیات آن، خالی از یکی‌دو مورد از این صنایع نیست و آن‌ها عبارتند از: «ایهام، ابهام، طنز، تناقض و کنایه». اما شاید بتوان نتیجهٔ همهٔ این موارد را در جهت ایجاد تقابل در بین واژگان دانست و می‌توان گفت «هرچه گسترهٔ آگاهی واژگانی راوی [و اینجا شاعر،] بیشتر و از ظرافت افزون‌تری برخوردار باشد، برقراری پیوند دو یا چندسویه [برای او] آسان‌تر و پربارتر خواهد بود» (رحمانی خلیلی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۲۱). هدف نهایی شعر و غزل پست‌مدرنیستی نیز «عدم‌قطعیتِ» معنا ناشی از همین تقابل‌هاست.

به نظر می‌رسد که حافظ در بسیاری از ابیات این غزل، با انتخاب کلمات، به‌ویژه «واژگان متقابل»، سعی کرده است که اوّلاً، «ابهامی» در غزل ایجاد کند و این کار را به‌عمد در تقریباً تمام ابیات تکرار کرده‌است؛ ثانیاً، همهٔ این ابهام‌ها در راستای همان

«عدم‌قطعیت معنا» بوده‌است، به‌گونه‌ای که خواننده در خوانش چندبارهٔ غزل نیز به درک درستی از معنای ابیات نمی‌رسد و در هر بار خوانش، به یکی از معانی متوجه می‌شود و بدین نکته پی می‌برد که حافظ با کاربرد تقابل‌های واژگانی به این ابهام‌ها و عدم‌قطعیت‌ها دست یافته است.

بحث و بررسی

صورت کلّی غزل

غزل مورد مطالعهٔ ما، غزلی عرفانی است که در نسخهٔ قزوینی و غنی به گونهٔ زیر آمده‌است:

«من و انکار شراب این چه حکایت باشد؟! غالباً این قَدَرم عقل و کفایت باشد
تا به غایت، ره میخانه نمی‌دانستم وَرنه، مستوری ما تا به چه غایت باشد
زاهد و عُجب و نماز و من و مستی و نیاز تا تو را خود زِ میان با که عنایت باشد
زاهد اَر راه به رندی نَبَرد، معذور است عشق کاری است که موقوف هدایت باشد
من که شب‌ها ره تقوی زده‌ام با دف و چنگ این زمان سر به ره آرم، چه حکایت باشد؟!
بندهٔ پیر مغانم که زِ جهلم برهاند پیر ما هرچه کند عینِ عنایت باشد
دوش از این غصه نخفتم که رفیقی می‌گفت حافظ اَر مست بُوَد، جای شکایت باشد»

(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۳۰۰ـ۳۰۱).

حمیدیان بر آن است که در بیشتر ابیات این غزل نوعی «دوراهی» مطرح می‌شود و به‌نوعی از تقابل‌های موجود در این غزل حافظ به «دوراهی» تعبیر کرده است و آن‌ها را بدین صورت برشمرده‌است: «انکار شراب–عقل و کفایت/ راه تقوی زدن–سربه‌راه شدن/ راه رندی و عشق–راه زهد/ راه جهل (همان زهد)–راه پیر مغان/ میخانه–مستوری/ عُجب و نماز زاهد–مستی و نیاز شاعر» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۳: ۲۱۵۶). از

این نظر، در نوشتار حاضر نیز نگاه و تکیهٔ اصلی بر ساختار تقابل‌ها و شیوهٔ استفاده از این تقابل‌ها در ایجاد دوراهی یا چندراهی معنایی است.

۱) تقابل عقل/ شراب: بیان متناقض و طنز: عدم‌قطعیت معنی

من و انکار شراب این چه حکایت باشد　　غالباً این قَدَرم عقل و کفایت باشد

در این بیت، می‌توان تقابل «عقل/ شراب» را مشاهده کرد. با توجه به بیت، شاید این سؤال قابل طرح باشد: «این چه عقل و کفایتی است که شاعر را به باده‌نوشی رهنمون شده‌است؟»، حال آنکه یکی از مفاهیمی که حافظ بر آن پافشاری یا توصیه می‌کند، نوشیدن می و باده است: «...گفت ببخشند گنه، می بنوش» (حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۳۸۵)، «... درکش زبان و پرده نگه‌دار و می بنوش» (همان: ۳۸٦) و «... ناچار باده نوش که از دست رفت کار» (همان: ۳٦۰). در واقع، اهمیت سؤال زمانی بیشتر می‌شود که بدانیم حافظ باده‌نوشی را دوای عقلی می‌داند که خود به‌گونه‌ای، دردِ نوعِ آدمی است و همین باده است که از نظر او، وسوسهٔ عقل را خنثی و بی‌اثر می‌کند:

«زِ باده هیچت اگر نیست این نه بس که تو را
دمی زِ وسوسهٔ عقل بی‌خبر دارد؟!»
(همان: ۲۷۲)

حافظ بر آن است که آدمی باید عقل را در ازای شراب بدهد تا به زیارتِ میکدهٔ عشق مستی، مقامِ خرابات و حقیقت عشق دست یابد:

«ثواب روزه و حج قبول آن کس برد　　که خاک میکدهٔ عشق را زیارت کرد
مقام اصلی ما گوشهٔ خرابات است　　خداش خیر دهاد آن که این عمارت کرد
بهای بادهٔ چون لعل چیست؟ جوهر عقل　　بیا که سود کسی برد کاین تجارت کرد»
(همان: ۲۸۲)

اما رابطهٔ «شراب» و «عقل» در دیوان حافظ فقط به همین «بی‌خبری عقل» و «زوال» آن نیست؛ بلکه حافظ از این نیز بالاتر می‌رود و به عبارتی، «گاه مبالغه را بیشتر کرده، می‌گوید که به حکم عقل باده می‌نوشم!» (خرمشاهی، ۱۳۸۰، ج۱: ٦١٦) و عقل را که در تقابل با شراب و باده است و قاعدتاً، برای حیات خود باید از باده و باده‌نوشی منع کند، گاهی مشاوری می‌داند که توصیه به باده‌نوشی می‌کند و عقل را حکیمی می‌داند که یا آخرالدّواء او برای بیمارش، تجویز شراب است و یا خودِ عقل برای رتق‌وفتق بیماری خود به شراب پناه می‌برد!

در این وجه، علاوه بر این که نوعی تضاد و تقابل شرعی و کاربردی بین «عقل» و «شراب» دیده می‌شود، در عین حال، گاهی با اجازهٔ عقل، این زایل‌کنندهٔ عقل، جواز استفاده نیز دارد! این وجه است که در بحث ما اهمیت دارد و با وجود «تقابلِ» عقل و شراب، شاعر نه‌تنها استفاده از شراب را منافی عقل و زایل‌کنندهٔ آن نمی‌داند، بلکه «نشانهٔ عقل» می‌داند؛ همچنان‌که در غزل‌های دیگری نیز چنین است:

«صراحیی و حریفی گرت به چنگ افتد　　به عقل، نوش که ایّام، فتنه‌انگیز است»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۲۲۳)

«اگر نه عقل به مستی فروکشد لنگر،　　چگونه کشتی از این ورطهٔ بلا ببرد؟»
(همان: ۲۸۱)

«مشورت با عقل کردم، گفت حافظ می بنوش　　ساقیا می ده به قول مستشار مؤتمن»
(همان: ٤٦٢)

«حاشا که من به موسم گل ترکِ مَی کنم　　من لاف عقل می‌زنم، این کار کی کنم؟!»
(همان: ٤٣٤)

یعنی باده‌نوشی قاعدتاً باعث زایل‌شدن عقل می‌شود و انسانِ مست، لایعقل است و قدرت تصمیم‌گیری ندارد، اما در این بیت و ابیاتی از این دست، می‌توان دید که باده‌نوشی، خود نشانی از عقل و تعقل به‌شمار آمده‌است! حافظ در این بیت هم ابتدا می‌گوید که شراب و شراب‌نوشی را انکار نمی‌کند، اما این عدم‌انکارِ خود را به عقل

نسبت می‌دهد و می‌گوید: همین اندازه عقل و بلـوغ فکـری دارد کـه بـه انکـار شـراب نپردازد! این، خود به نوعی می‌تواند هم از نظر مضمونی، شکستن سـاختارهای مرسـوم در ادب فارسی، به‌ویژه در اشـعار حـافظ باشـد کـه در واقـع، شکسـتن تقابـل دوگانـهٔ «عقل/ شراب» است و بـه سـخن دیگـر، شـاعر بـه جـای تقابـلِ «بـاده و مـی/ عقـل و هوشیاری»، بین این دو آشتی ایجاد و خلاف قاعدهٔ مرسوم عمل کرده است!

بر پایهٔ همین تقابل، در کنار واژهٔ «غالباً» اسـت کـه بیـت را بـه گونـه‌های مختلفـی دریافته‌اند و برخی «غالباً» را «ظاهراً» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج ۳: ۲۱۵۰) و برخی دیگر نیـز به معانی دیگر گرفته‌اند و به‌ویژه از مصراع دوم معانی مختلفی اسـتنباط کرده‌انـد (ر.ک.: همان) و مجموع این دو نشان می‌دهد که حافظ با ذکر و جمعِ تقابل‌ها، گـاهی بـه فکـر ایجاد ابهام در شعر خود است و معنای پارادوکسیکالی را از جمـع آن‌هـا اراده می‌کنـد؛ چنانکه شفیعی‌کدکنی می‌گوید: «حافظ با بیان نقیضی خود می‌گوید: این مایه عقـل دارم که منکر شراب نشوم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۱۸)؛ چنانکه در شروح مختلف بر همین نکته تأکید شده‌است:

– «... غالباً این‌قدر عقل و شایستگی دارم [که بـا شـراب نوشـیدن مخالفـت نکـنم! می‌گوید این که حافظ منکر شراب باشد، سخن عجیبی است!] (حافظ شـیرازی، ۱۳۸۱: ۲۷۲).

– «... این‌قدر عقل و ادراکی دارم؛ یعنی آن مقدار عقلی که شـراب را انکـار نکـنم، دارم؛ چون که من اسیر شرابم و نَفَسی بدون آن نمی‌توانم باشم» (سودی‌بسـنوی، ۱۳٦٦، ج۲: ۳۳۲).

همین ساختارشکنی تقابل‌ها و بیان نقیضی، این بیت را بـه منظـورِ پست‌مدرنیسـتی نزدیک می‌کند و مخاطب نمی‌داند بالأخره شاعری که باده را انکار نمی‌کند، عاقل اسـت یا نه! آیا باده خورده و تأثیر آن را دریافته است و انکار نمی‌کند؟ اگر خورده، زمانی کـه لایعقل بود، چگونه تأثیر آن را دریافته، ولی آن را انکار نکـرده! ایـن گونـه تناقض‌هـا از

مؤلفه‌های اصلی پسامدرنیسم به‌شمار می‌آید و «دنیای مورد ستایش پست‌مدرن، دنیایی است که اصول آن مرتباً به چالش کشیده می‌شود» (وارد، ۱۳۸٤: ۲۳) و در این دنیا، تناقض نوعی حُسن و زیبایی محسوب می‌شود. البته برخی نیز این گونه بیت‌ها را از قبیل «اتصال کوتاه» (ر.ک.: علیزاده و نظری‌انامق، ۱۳۹٦: ۱٦۷) و برخی نیز به طریق «طنز» می‌دانند (ر.ک.: استعلامی، ۱۳۸۲، ج۱: ٤٥۱) که همهٔ این موارد نیز از مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم است.

۲) تقابل ره زدن/ سر به راه آوردن: ایهام و ابهام: عدم‌قطعیت معنی

من که شب‌ها ره تقوا زده‌ام با دف و چنگ

این زمان سر به ره آرم، چه حکایت باشد؟!

در مصراع نخست، «ره» معنای ایهامی دارد (ر.ک.: حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۳: ۲۱۵۱) و «ره... زدن: این تعبیر [نیز] در اینجا ایهام دارد: الف) راهزنی، بیراه کردن و از راه به در بردن... . ب) زدن راه به معنای موسیقایی، به قرینهٔ دف و چنگ» (خرمشاهی، ۱۳۸۰، ج۱: ٦۱٦ـ٦۱۷).

در واقع، در مصراع دوم نیز «سربه‌راه‌آوردن» با توجه به معنای ایهامی «ره تقوا زدن» در مصراع نخست، معنایش تغییر می‌کند و ازاین‌رو، نوعی ابهام در این بیت ایجاد می‌شود که محصولِ همان ایهامِ «ره تقوا زدن» و تقابل آن با «سربه‌راه آوردن» است. از سوی دیگر، می‌توان گفت که همواره در شریعت، «سربه‌راه شدن» با «تقوا» و «تقوا داشتن و رعایت تقوا» همراه بوده است؛ اما ظاهراً، اینجا حافظ، «سربه‌راه بودن» را مترادف با «راه تقوا زدن با دف و چنگ» می‌داند و به نوعی، کنار گذاشتن تقوا، و دف و چنگ زدن را سربه‌راه بودن معرفی کرده‌است و از اینجا می‌توان گفت که علاوه بر ابهام، ساختارشکنی معنایی نیز در این بیت مشاهده می‌شود که همان مبارزه با شعائر دینی و شرعی است؛ چنان‌که این نوع ساختارشکنی‌ها را در شعر حافظ می‌توان دید:

«چه نسبت است به رندی صلاح و تقوا را سماع وعظ کجا، نغمهٔ رباب کجا؟!»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۱۹۲)

این نوع شکستِ تقابل‌های دوگانه باعث ایجاد ایهام، ابهام و نهایتاً عدم‌قطعیت معنی در شعر حافظ می‌شود، هرچند در بسیاری از شروح اشعار حافظ، معنی ثابتی برای این بیت ذکر شده‌است؛ از قبیل:

– «من که چندین شب با دف و چنگ ره تقوی زده‌ام؛ یعنی ترک تقوی کرده، مرتکب فسق شده‌ام، این چه حکایت است که ناگهان سر به ره آرم؛ یعنی بعد از ارتکاب به فسق و شب‌ها مشغول‌بودن به عیش و نوش با دف و چنگ، مگر سربه‌راه می‌آورم؟ این چه حرفی است؟!» (سودی، ١٣٦٦، ج٢: ٩٥٦).

– «پس از این همه زهدگریزی و تقوی‌ستیزی، آن هم به صورت فاش و آشکار، حالا بیایم و سربه‌راه شوم؟ مگر ممکن است؟» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۳: ۲۱۵۲).

– «من که شب‌های بسیاری با نوای دف و چنگ، راه را بر پارسایی بسته و از آن درگذشته‌ام، آیا می‌توانم که حالا سربه‌راه شوم؟ این چه حرفی است؟» (جلالی، ۱۳۷۸، ج۲: ٨٦٨).

برخی نیز بیت را «طنزآمیز» دانسته‌اند: «ره تقوی زده‌ام؛ یعنی ادعای پرهیزگاری کرده‌ام، یا تقوی را هم از راه به در کرده‌ام. ما رندان شب‌ها را با ساز و آواز می‌گذرانیم. حالا بعد از سال‌ها رندی و عاشقی، هیچ معنی دارد که من گوش به زاهد و واعظ بسپارم و سر به راه آرم؟» (استعلامی، ۱۳۸۲، ج۱: ٤٥٢).

اما با دقت بیشتری در ایهام مذکور، می‌توان دو معنی متفاوت از ایهام و به تبع آن، بیت استنباط کرد. دو معنی ایهامی در «شب‌ها ره تقوا زده‌ام با دف و چنگ» عبارتند از: الف) راهزن تقوا بوده‌ام؛ ب) راهِ موسیقیِ تقوا زده‌ام و سرودِ تقوا گفته‌ام.

با توجه به این نکته، دو معنای مستنبط از بیت عبارت است از:

«۱- من که شب‌ها با دف و چنگ (آشکارا)، تقوا را کنار گذاشته‌ام، اگر این زمان (الان/ سَرِ پیری) سربه‌راه شوم و باتقوا باشم، چه حکایت غریبی است؟! ۲- من که با دف و چنگ و آشکارا، دم از تقوا زده‌ام، اگر این زمان (الان/ سَرِ پیری) سربه‌راه شوم و رندی کنم، چه حکایت غریبی است؟!».

البته می‌توان در خوانشی دیگر، «با دف و چنگ» را از مصراع نخست جدا کرد و به مصراع دوم پیوست که در این صورت، معنای بیت چنین خواهد شد: «من که شب‌ها ره تقوا زده‌ام (به هر دو معنی)، این زمان با دف و چنگ (آشکارا و به گونه‌ای که همه بفهمند،) سربه‌راه شوم، این چه حکایتی است؟!».

بنابراین، حافظ از تقابل و در عین حال، ایهام، راهی به سوی عدم‌قطعیت معنای پست‌مدرنیستی گشوده‌است و مخاطب را در میان معانی متکثّر مبهوت رها می‌کند، تا خود استنباطی داشته باشد و البته خود را از دام صراحت برهاند!

۳) تقابل میخانه/ مستوری؛ ابهام: عدم‌قطعیت معنی

تا به غایت ره میخانه نمی‌دانستم وَرنه مستوری ما تا به چه غایت باشد
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۱۹۲)

در این بیت، تقابل «میخانه/ مستوری» به‌ظاهر با هم تقابل دارند، اما مهم در این تقابل، کلمات همراه آن است؛ یعنی با توجه به «تا به غایت» و «تا به چه غایت باشد»، نقش این تقابل در قطعیت معنا بیشتر مشهود می‌شود. از ظاهر بیت می‌توان چنین استنباط کرد که شاعر می‌خواهد بگوید: «این که به باده‌نوشی نمی‌پرداختم، از آن بود که راه میخانه را به‌درستی و تمام و کمال نمی‌دانستم، وگرنه پرهیز و خویشتنداری بنده سرانجامی ندارد؛ یعنی تا به این حد نیست» (خرمشاهی، ۱۳۸۰، ج۱: ٦۱٦).

برخی نیز «تا به غایت» را «تا کنون» (حافظ شیرازی، ۱۳۸۱: ۲۷۲)، «به نهایت طریق میخانه و این که ذکر و اُنس با دوست مرا به کجا خواهد رسانید، آشنا نبودم ...»

(سعادت‌پرور، ۱۳۸۲، ج۵: ٥٦)، «تا این زمان، راه میکده را نمی‌شناختم، وگرنه پارسایی و زهد ما به این حد نمی‌کشید» (حافظ شیرازی، ۱۳۷۷: ٢١٤)، «راه میخانه را تا به نهایت نمی‌دانستم؛ یعنی به‌کمال نمی‌دانستم، وگرنه مستوری و پرهیزکاری ما به این حد نبود. خلاصه، راه‌های میخانه برای ما مجهول بود، وگرنه مستوری و زاهد و عابد و صوفی ماندنمان تا این زمان ادامه نمی‌یافت؛ یعنی تا این زمان مستور می‌ماندیم و بلکه رند عالم می‌شدیم!» (سودی، ١٣٦٦، ج۲: ۹۷۵). حمیدیان نیز بیت را با توجه به «تا به غایت»، ایهامی در نظر گرفته‌است: «با توجه به پیشینهٔ کاربردها، دو معنی برای آن محتمل است: الف) تا کنون، تا این وقت ...؛ ب) به طور کامل، تمام و کمال که به گمانم معنای هموارتری باشد» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۳: ۲۱۵۳).

اما اگر بخواهیم کاربرد «غایت» را در دیوان حافظ بررسی کنیم، دو معنا برای آن می‌توان استنباط کرد:

الف) نهایت و کمال:

«...چه کند سوخته از غایتِ حرمان می‌رفت» (حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۵۵۷)، «...خرقه‌پوشی من از غایتِ دینداری نیست» (همان: ٤٢٧)، «... منم کز غایتِ حرمان نه با آنم، نه با اینم» (همان: ٤٣٧) و «... در دلبری به غایتِ خوبی رسیده‌ای» (همان: ٤٨٧).

ب) حد و اندازه:

«کم غایتِ توقع، بوسی است یا کناری» (همان: ۵۰۳).

در دیوان دیگر شاعران نیز اغلب همین دو معنا برای این واژه ذکر شده‌است: «باده‌ای را که حد و غایت نیست» (مولوی، ١٣٧٦: ٢٢٤)، «عمر را بی حد و غایت می‌کند» (همان: ٣٣٤)، «از غایتِ وهم و غور ادراک» (نظامی گنجوی، ١٣٧٦: ١٥)، «کز عشق به غایتی رسانم» (همان:۸۰)، «غایتِ جهل بُوَد مشت زدن سندان را» (سعدی، ۱۳۸۵: ۵۳۳)، «که عشق تا به چه حد است و حُسن تا به چه غایت» (همان: ٦١٧) و... .

ج) غایتِ زندگی

اما یک معنای دیگری که برای «غایت» می‌توان در بیت حافظ ذکر کرد، مجازاً «غایتِ زندگی» است؛ چنانکه سعدی نیز در حکایتی می‌گوید:

«نبینی که درویشِ بی‌دستگاه — به حسرت کند در توانگر نگاه؟!
مرا دستگاه جوانی برفت — به لهو و لعب زندگانی برفت...
مرا همچنین چهره گلفام بود — بلورینم از خوبی اندام بود
در این غایتم رِشت باید کفن — که مویم چو پنبه است و دوکم بدن...»
(همان: ۳۲۵)

البتّه، با توجه به کلمات همراه، یعنی «تا به غایت» و پایان زمانی بودنِ «تا»، می‌توان گفت «تا به غایت» یعنی: «تا کمال یا تا پیری»؛ چنانکه وحشی‌بافقی نیز بعدها همین مفهوم را به‌کار برده‌است:

«تا به غایت ما هنر پنداشتیم — عاشقی خود عیب و عاری بوده است»
(وحشی‌بافقی، ۱۳۷٤: ۲٤)

یا محتشم‌کاشانی گوید:

«بود مادر تا به غایت مایهٔ سامان خویش — رفت مادر این زمان جان شما و جان وی»
(محتشم کاشانی، ۱۳٤٤: ۲۹۸)

«تا به غایت منِ گمراه نمی‌دانستم — این‌قدر کم‌حذر و خودسر و بی‌باک تو را»
(همان، ۱۳۸۰، ج۲: ۱۳۷٤)

د) غایت به معنای «عَلَم» و «پرچم»

شفیعی‌کدکنی در *رستاخیز کلمات*، معنای دیگری از «غایت» ارائه داده است و آن «معنیِ عَلَمی را دارد که بر درِ میخانه می‌زده‌اند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۸۰). با این معنا از واژه، معانی احتمالی دیگری از بیت می‌توان ارائه داد:

– «تا [دیدن] عَلَم [و مشاهدهٔ نشانهٔ میخانه]، راه میکده و میخانه را نمی‌دانستم، وگرنه مستوری و زهد ما تا به چه حد است؟!» [بسیار زیاد است!].

– «تا این اواخر، راه میخانه را نمی‌دانستم، وگرنه مستوری ما، تا بـه چـه حـدِّ عَلَـمِ میخانه [و قبل از ورود به آن] است!».

ه) تا پیری

علاوه بر خوانش‌های مذکور در شروح (به‌ویژه شرح و استنباط حمیـدیان) می‌تـوان مصراع نخست را به معنی دیگری، یعنی «تا (زمان) پیری، راه میخانه را نمی‌دانسـتم» در نظر گرفت و این یعنی «تا پیری باتقوا بوده‌ام و در پیری است کـه نشـانی راه میخانـه را یافته‌ام و بدان راه برده‌ام». ظاهراً در مصراع دوم نیز «تا به چه غایت» به معنی «تا به چـه حد و اندازه» است و این معنی سابقه دارد: «که عشق تا به چه حد است و حُسن تـا بـه چه غایت» (سعدی، ۱۳۸۵: ٦۱۷)، «صبر پیداسـت کـه خـود تـا بـه چـه غایـت باشـد» (سـاوجی، ۱۳۷٦: ۲۸۸) و «بـر جگرسـوختگان تـا بـه چـه غایـت سـتم اسـت» (نزاری‌قهستانی، ۱۳۷۱: ٦۸۱).

با توجه به این نکته، می‌توان مصراع دوم را که ظاهراً به معنـی «وگرنـه مسـتوری و پرهیزگاری ما تا چه حد و اندازه است؟!» نیز به دو معنـا در نظـر گرفـت: الـف) یعنـی چندان نیست و بسیار کم است؛ ب) [در تکمیل مصراع نخست: اگر سَرِ پیری دانسـته‌ام، هیچ اشکالی ندارد،] وگرنه مستوری و پرهیزگاری ما بسیار است [و از جوانی تـا پیـری پرهیزگار بوده‌ام]!

بنابراین، در این بیت، شاعر با قرار دادن میخانه و مستوری در مقابـل هـم و همـراه کردن کلمات دیگر در راه این تقابل، و ایجاد ایهام، پارادکسـی را در میـان انداختـه کـه نمی‌توان معنی قطعی از بیت دریافت کرد و البته روشن نیست که مقصـود شـاعر کـدام یک از معانی بوده‌است!

٤) تقابل زاهد/ من-عُجب/ مستی-نماز/ نیاز؛ ابهام: عدم‌قطعیت معنی

زاهد و عُجب و نماز و من و مستی و نیاز تا تو را خود زِ میان با که عنایت باشد

از این بیت نیز معنای دقیقی نمی‌توان دریافت کرد، چون در مصراع دوم، معلوم نیست عنایت الهی شامل حال کدام یک می‌شود: شامل حالِ «زاهدِ صاحبِ عُجب و نماز»، یا «حافظِ صاحبِ مستی و نیاز»؟! برخی برای این بیت، معنای تلویحی به‌دست داده‌اند و «زاهد» را تخطئه کرده‌اند و برآنند که «چون عبادتِ زاهد سبب عُجب و خودبینی اوست، ارزشی ندارد و تو به من توجه خواهی کرد؛ زیرا که در عین مستی، در اوج نیاز هستم» (حافظ شیرازی، ۱۳۸۱: ۲۷۲).

این معنا و امثال این نمی‌تواند درست قلمداد شود، چون حافظ معتقد است که از هیچ یک از طرفینِ این تقابل، فایده‌ای حاصل نمی‌شود:

«زاهد چو از نماز تو کاری نمی‌رود هم مستی شبانه و راز و نیاز من»

(همان: ٤٧٠)

در نتیجه پیشنهاد می‌کند:

«چون حُسنِ عاقبت نه به رندی و زاهدی است

آن بِه که کارِ خود به عنایت رها کنند»

(همان: ٣٢٦)

ضمن این که معانی تلویحی از گونهٔ مذکور نیز با حرفِ «تا» به معنی «باید دید که، باید منتظر بود که...» در آغاز مصراع دوم، همخوانی ندارد، چون در این حرف، به نوعی ابهام از انجام کار دیده می‌شود.

بنابراین، ابهام در معنای بیت در نظام اندیشگانی حافظ و این که درک معنا را به خواننده وامی‌گذارد، مناسب‌تر می‌نماید و این خود به استنباط‌های گوناگون از بیت می‌انجامد؛ یعنی معلوم نیست که سرانجامِ کدام یک از این دو، ختم به خیر می‌شود و شاعر امکان عنایت بر زاهد و خود را یکسان فرض کرده است و با وجود این که

همواره با زاهد و امثال او در دیوانش ستیز می‌کند و او را می‌نکوهد، با ذکر مصراع دوم، ساختار ذهنی مألوف خود، یعنی تقابل با زاهد را می‌شکند و این احتمال را به ذهن متبادر می‌کند که شاید زاهد نیز به اندازهٔ او، مشمول عنایت الهی شود! لذا با ذکر مصراع دوم، به نوعی دست به آفرینش ابهام زده‌است که از ابزارهای تکثر معنایی و در نتیجه، عدم‌قطعیت معنی است. ضمن این که این ابهام خود نتیجهٔ ایجاد تقابل بین «زاهد و عُجب و نماز» با «من و مستی و نیاز» در مصراع نخست است و شاعر با ذکر واو مقابله (واو سوم: بین «نماز و من»)، باز اندیشهٔ تقابل را در سر داشته است و از تقابل‌های دوگانه برای ایجاد ابهام و از ابهام به عدم‌قطعیت رسیده است.

۵) تقابل زاهد/ رند؛ ابهام: عدم‌قطعیت معنی

زاهد اَر راه به رندی نبَرَد معذور است　　عشق کاری است که موقوف هدایت باشد

«چرا زاهد در راه نبردن به رندی و عدم‌فهم آن معذور است؟» چون رندی «نصیبهٔ ازلی است و این را در ازل به زاهد نداده‌اند» (استعلامی، ۱۳۸۲، ج۱: ٤٥٢). از ریشهٔ اختلاف زاهد و رند که بگذریم، تقابل «زاهد/ رند» از تقابل‌های مشهور و بدیهی در دیوان حافظ است که در این بیت و نظایر آن مشهود است و همواره حافظ خود و رندان را در مقابل زاهد و زاهدان قرار می‌دهد و مثلاً زاهد را نامحرم و بی‌درد می‌خواند:

«پیش زاهد از رندی، دم مزن که نتوان گفت　　با طبیب نامحرم، حال درد پنهانی»

(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۵۲۸)

اما این تقابل در بیت، شگردی است که شاعر برای تولید ابهام در مصراع دوم از آن استفاده کرده است؛ بدین معنی که در نظام اندیشگانی حافظ، زهد با رندی نسبتی ندارد و زاهد نمی‌تواند رند باشد. لذا هدایتِ زاهد این است که دور از رندی و عالم رندی و

لوازم آن مانند عشق باشد. این در حالی است که حافظ سخنی دیگرگون گفته است و علت عدم‌ورود زاهد به عالم رندی و عشق را نبودِ هدایت معرفی می‌کند.

در واقع، می‌خواهد به گونه‌ای دیگر بگوید که چون زاهد از ساحت مقدس الهی هدایت نشده (یا هدایت شامل حال او نشده) است، به زهد روی آورده، از رندی و عشق دور مانده‌است: «پس هدایت نشده‌است که وارد این طریق شود» (سودی، ۱۳٦٦، ج۲: ۹۵۷). حال از وجه دوم به بیت نظر کنیم؛ یعنی اگر زاهد هدایت می‌شد، می‌توانست عاشق و رند هم باشد! به این نکته هم باید توجه داشت که زاهدی که از ازل هدایت نشده، عشق به او داده نشده‌است و به عالم رندی راه نبرده، چرا حافظ با وجود اطلاع از این امر، با زاهد این همه سَرِ ستیز دارد؟!

چرا با وجود این که حافظ می‌داند اگر هدایت شامل حالِ زاهد می‌شد، زاهد نیز مانند خودِ او می‌شد، و حال که عشق به او عنایت نشده و زاهد نیز عذرش پذیرفته است، باز با او به مقابله می‌پردازد؟! همهٔ این موارد بدین سبب است که حافظ از نظر خود هدایت را تفسیر کرده است و به‌یقین، نمی‌داند که آیا اوست که هدایت شده، یا زاهدی که بویی از عشق نبرده است! آیا اوست که باید به سوی راه زاهد هدایت شود، یا زاهد به سوی طریق رندی او؟! آیا اوست که اصلاً نیاز به هدایت دارد، یا زاهد؟ اصلاً عنایت حق‌تعالی شامل کدام یک خواهد شد؟! برای همین است که تقاضای هدایت می‌کند:

«یارب، از ابر هدایت برسان بارانی پیشتر زان که چو گردی زِ میان برخیزم»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ٤۲٤)

«در این شب سیاهم، گم گشت راه مقصود از گوشه‌ای برون آی، ای کوکب هدایت»
(همان: ۲۵۸)

همهٔ این سردگمی‌ها را می‌توان از این بیت استنباط کرد و بوی چنین سؤالات فلسفی از آن برمی‌خیزد که مخاطب را به سوی ابهام و عدم قطعیت معنی پیش می‌برد.

٦) تقابل پیرمغان/ جهل؛ طنز و تناقض: عدم‌قطعیت معنی

بنـدهٔ پیـر مغـانم کـه زِ جهلـم برهانـد پیـرِ مـا هرچـه کنـد، عـین عنایـت باشـد

یکی از مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی‌بودن برخی غزلیات حافظ را می‌توان «طنز» اشعار او در نظر گرفت. طنز این بیت نیز در واژهٔ «جهل» است؛ «چه بدون ذکر واژهٔ «زهد»، آن را به تلویح جهل می‌خواند و کار پیر مغان را در نجات خود از این جهل، عـین ولایـت (نَفْس ولایت، مُرّ ولایت) می‌داند» (حمیـدیان، ۱۳۹۲، ج۳: ۲۱۵۳). در ایـن بیـت، اوّلـاً، شاعر خود را به جای بندگی «خداوند»، بندهٔ «پیرمغان» دانسته‌است؛ ثانیاً، شاعر گفته کـه «از جهل رهاندنِ» پیرمغان عینِ عنایت (یا ولایت) است و به بیـان دیگـر، رهنمـونی بـه علم، عینِ عنایت (ولایت) است. اما قاعدتاً، پیرمغان باید بـه سـمت مـی و میخـواری و جهل هدایتگر باشد، در حالی که اینجا برخلاف معمول، به سوی علم راهنماست و ایـن نیز خلافِ کارکردهای پیرمغان در دیوان حافظ و نوعی تناقض است.

از طرفی، در صورت صحتِ نسخه که احتمالاً درست‌تر اسـت، بـه دو دلیـلِ الـف) تکرار در دیوان حافظ (در غـزل: زان یـار دلنـوازم، شـکری اسـت بـا شـکایت: حـافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ۲۵۸)، ب) شـواهدی کـه در شـعر معاصـران و متقـدمان حـافظ دیـده می‌شود: «به عینِ عنایت نکردش نگاه» (سعدی، ۱۳۷۲: ۱۷۳)، «مگر به عینِ عنایت قبول فرمایی» (همان: ۹۸۸)، «بر حال من از عـینِ عنایـت بنگـر» (ابی‌الخیـر، ۱۳۳٤: ٤٤)، «در حال او به عینِ عنایت نگاه کن» (خاقانی، ۱۳۷۵، ج۲: ۱۲۳۱)، «وقت باشد کـه خـود از عینِ عنایت باشد» (ساوجی، ۱۳۷٦: ۲۸۸)، «آری نظـری کـن بـه مـن از عـینِ عنایـت» (خجندی، ۱۳۷۲: ٤۰) و... ، برخلاف «عینِ ولایت» که نمونه‌ای ندارد!

اما با گزینش «عینِ عنایت»، ابهامی نیز در این ترکیـب می‌تـوان مشـاهده کـرد و آن اینکه آیا منظور شاعر، «عینِ عنایتِ الهی» است، یا «عینِ عنایتِ پیرمغـان»؟ بنـا بـر ایـن ابهام، می‌توان از مصراع دوم، دو معنی ارائه داد: الف) پیر ما هرچـه کنـد، عـینِ عنایـت (= نشانهٔ عنایت) او بر ماست [در این معنی، همهٔ کارهای پیر مغان، از جمله رهانـدن از

جهل، نشانهٔ عنایت او در حق بندگانی چون حافظ است]. ب) پیر ما هرچه کند، عینِ عنایت الهی بر ماست [در این معنی، پیر مغان، صبغهٔ الهی می‌گیرد و خودِ حق یا نمایندهٔ حق است که از جهل می‌رهاند و بر بندگانش عنایت دارد]. همهٔ این ابهام‌آفرینی‌ها، بر عدم قطعیت معنی در این بیت افزوده‌است.

۷) تقابل حافظ/ مست؛ ابهام و تناقض: عدم‌قطعیت معنی

دوش از این غصه نخفتم که حکیمی می‌گفت

حافظ اَر مست بُوَد، جای شکایت باشد

در این بیت نیز افزون بر این که در واژهٔ «حکیمی» در نسخ گوناگون، اختلاف هست و با هر واژه‌ای، معنایی به ذهن متبادر می‌شود، در صورت صحت هر یک از وجوه، بیت از ابهام خارج نمی‌شود و به قول حمیدیان، معلوم نیست:

«آیا غصهٔ شاعر از وضع خودش است، یا از تلقی و حُکم آن حکیم یا رفیق؟ اگر حکیم درست و ملاک باشد، آیا این حکیم می‌خواهد بگوید که اصلاً در جنس و جَنَم یا شأن حافظ نیست که باده بخورد و مست شود؛ یعنی حافظ هم مزاجش مثل حکماست؟ در این صورت، آیا ناراحتی شاعر از این است که چرا با حکیمان طرف مقایسه قرار گرفته؟ چگونه در اینجا حکیم باخبر از وضع حافظ شده‌است؟

این در حالی است که رفیق، قاعدتاً صمیمیت بیشتری با شخص دارد و بیشتر از حال و وضع حافظ آگاه است، تا یک حکیمِ نمی‌دانیم چه. آیا دلیل غصه این است که گفته‌اند حافظ اصلاً مَی نمی‌خورد؟ یا می‌خورد، ولی مست نمی‌شود؟ ممکن است شاعر از این که دیگران (حالا حکیم باشد یا رفیق،) او را هشیار تلقی کنند، ملول است؟! ... اینها فقط بعضی از ابهامات بیت است» (حمیدیان، ۱۳۹۲، ج۳: ۲۱۵۵ـ۲۱۵۶).

برخی نیز پیشنهاد داده‌اند که برای رفع مشکل نسخه، مصراع دوم به صورت استفهامی خوانده شود که در این صورت، معانی ظریف دیگری برای آن حاصل

می‌شود (ر.ک.: نجفی، ۱۳٦۰: ۳۸). به هر روی، نسخه هرچه باشد، ابهام موجود در بیت را حل نمی‌کند؛ چراکه شاعر با وجود این که به مستی خویش می‌نازد و آن را در مقابل زاهد و عُجب او عَلَم می‌کند، چرا به گفتهٔ «حکیم/ رفیق/ فقیه» این اندازه اهمیت می‌دهد؟ مگر نه این است که فقیه در زبان حافظ، وجههٔ خوبی ندارد:

«اگر فقیه نصیحت کند که عشق مباز　　پیاله‌ای بدهش گو دماغ را تر کن»
(حافظ شیرازی، ۱۳۸۵: ٤٦٦)

«حافظ بخورد باده و شیخ و فقیه هم» (همان: ٤۰٦)، «فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد» (همان: ۲۲٤)، و از چند حکیمان ملول می‌شود: «حافظ گرت زِ پند حکیمان مللالت است...» (همان: ۲٦۲)، و او را به‌تعریض ضعیف‌رای می‌خواند:

«گر رنج پیش آید و گر راحت ای حکیم　　فهم ضعیف‌رای فضولی چرا کند؟»
(همان: ۳۱۹)

او را تحذیر می‌کند: «عیبم مکن به رندی و بدنامی ای حکیم» (همان: ٤۰٦)، می‌داند که درد عاشق به مداوی او بهبود نمی‌یابد: «درد عاشق نشود بِه به مداوای حکیم» (همان: ٤٤٦)، و سرانجام، پند او عین صواب و محض خیر است: «پند حکیم محض صواب است و عین خیر» (همان: ۳۵۸)، همچنین، رفیق نیز دایم میسر نمی‌شود، هرچند کیمیای سعادت است:

«مقام امن و می بی‌غش و رفیق شفیق　　گرت مدام میسر شود زهی توفیق ...
دریغ و درد که تا این زمان نمی‌دانستم　　که کیمیای سعادت رفیق بود رفیق»
(همان: ۳۹۵)

گاهی عهد صحبت می‌شکنند: «رفیقان چنان عهد صحبت شکستند...» (همان: ٥٤٤)، گاهی رنجیده می‌شوند: «گر بدی گفت حسودی و رفیقی رنجید» (همان: ٤٥٤) و به طور کلّی، جز «فقیه» که چهره‌ای ناخوشایند در شعر حافظ دارد، «حکیم» به دلیل سروکار داشتن با حکمت، با درد عشق آشنایی ندارد و «رفیق» نیز چهره‌ای کاملاً مثبت دارد. به هر حال، رفیق با همهٔ چهرهٔ مثبت خود در ذهن حافظ، چرا از مستی حافظ

شکایت می‌کند؟! مگر نه اینکه رفیق، همواره باید همراه باشد؟! این پرسش خود بر ابهام بیت می‌افزاید و نوعی تناقض فکری را در نظام اندیشگانی حافظ می‌رساند.

نتیجه‌گیری

با دقت در ابیات بیت، می‌توان دریافت که یکی از نشانه‌های مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی‌بودن در شعر و غزل حافظ، استفاده از تقابل‌های دوگانه است. در واقع، شاعر با استفاده از این تقابل‌های دوگانه توانسته است مفاهیم ابیات را پشت پرده‌ای از ابهام، ایهام یا تناقض قرار دهد و بدین وسیله، پایانِ بازی برای خواننده و مخاطب خود قرار می‌دهد و او را دعوت می‌کند تا از میان معانی گوناگون، یکی را برگزیند و خواننده نیز با استنباط‌ها و دریافت‌های خود، هم‌گام و همراه شاعر حرکت می‌کند و دیگر یک مصرف‌کنندهٔ صرف نیست و در دالان معانی تودرتو که گاهی مبهم می‌نماید و گاهی متناقض، با معانی متکثری روبه‌روست که می‌تواند ناشی از جامعهٔ عصر شاعر باشد.

به نظر می‌رسد که روزگار حافظ عصری است که قدرت بیان صریح مطلب نیست. ازاین‌رو، به پوشیده‌گویی و دو یا چندپهلوبودگی سخن پناه برده است و مخاطب در خوانش برخی از غزلیات حافظ، در میان تکثّر معانی گم می‌شود و گاهی از چندگانگی‌ها و ابهام در معنا مات و مبهوت می‌شود و قدرت انتخاب معنای واحد از او سلب می‌شود و شعر او از این نظر، همچون شعر پست‌مدرن امروزی می‌نماید؛ به عبارتی، حافظ از شگردهایی چون ابهام، ایهام، تناقض و طنز استفاده می‌کند، تا مخاطب را به عدم‌قطعیت معنا برساند و می‌توان مسیرِ «تقابل-شگردهای بلاغی (در کلمات همراه)-عدم‌قطعیت معنی» را برای این غزل و امثال آن ترسیم کرد؛ یعنی با سلب و ایجاب تقابل‌های دوگانه و اثبات یا شکست این ساختار، به ابهام‌آفرینی، ایهام‌آفرینی، طنزآفرینی، تناقض‌گویی می‌پردازد که نتیجه‌ای جز تکثر معنی و عدم‌قطعیت معنا ندارد.

سرانجام، می‌توان رگه‌هایی پررنگی از غزل پست‌مدرن را در دیـوان حـافظ و از جملـه غزل مورد بررسی در این جستار مشاهده کرد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آگدن، چـارلز کـی (۱۳۹۹)، تقابـل، تحلیلـی زبان‌شـناختی و روان‌شـناختی، ترجمـهٔ کورش صفوی، چ ۱، تهران، نشر علمی.

۲. ابوالخیر، ابوسعید (۱۳۳٤)، سخنان منظوم ابوسعید ابـوالخیر، بـا تصـحیح و مقدّمـه و حواشی و تعلیقات سعید نفیسی، تهران، انتشارات کتابخانهٔ شمس.

۳. احمدی، بابک (۱۳۸۸)، ساختار و تأویل متن، چ۱۰، تهران، نشر مرکز.

٤. استعلامی، محمّد (۱۳۸۲)، درس حافظ: نقد و شـرح غزل‌هـای خواجـه شـمس‌الدّین محمّد حافظ، تهران، سخن.

۵. انصاری، بهمن (۱۳۹۸)، کرگدنیسم (غزل پست‌مدرن)، تهران، آوای آرون.

٦. براهنی، رضا (۱۳۷٤)، خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم، تهران، نشر مرکز.

۷. پاینده، حسین (۱۳۹۷)، نظریه و نقد ادبی، درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای، تهران، سمت.

۸. جلالیان (جلالی)، عبدالحسین (۱۳۷۸)، شرح جلالی بر حافظ: بـرای جوانـان، تهـران، یزدان.

۹. حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمّـد (۱۳۸۱)، دیـوان حـافظ، بـه اهتمـام حسـین‌علی یوسفی، تهران، نشر روزگار.

۱۰. ـــــــــــــــــــــــــــــ (۱۳۷۷)، دیوان غزلیات مولانا شمس‌الدّین محمد خواجه حافظ شیرازی، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران، صفی‌علیشاه.

۱۱. ـــــــــــــــــــــــــــــ (۱۳۸۵)، دیوان حافظ، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، زوّار.

۱۲. حمیدیان، سعید (۱۳۹۲)، شرح شوق: شرح و تحلیل غزل‌های حافظ، چ ۲، تهران، نشر قطره.

۱۳. خاقانی‌شروانی، افضل‌الدّین (۱۳۷۵)، دیوان خاقانی‌شروانی، ویراستهٔ میرجلال‌الدّین کزازی، تهران، نشر مرکز.

۱٤. خرمشاهی، بهاءالدّین (۱۳۸۰)، حافظ‌نامه: شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ، تهران، سروش.

۱۵. خجندی، کمال‌الدّین مسعود (۱۳۷۲)، دیوان کمال خجندی، تصحیح و مقابلهٔ احمد کرمی، تهران، ما.

۱٦. زرشناس، شهریار (۱۳۸۹)، پیش‌درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی، دفتر دوم: از عصر رئالیسم تا ادبیات پسامدرن، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.

۱۷. ساوجی، سلمان (۱۳۷٦)، کلیات سلمان ساوجی، تصحیح عباسعلی وفایی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۱۸. سعادت‌پرور، علی (۱۳۹۲)، جمال آفتاب و آفتاب هر نظر: شرحی بر دیوان حافظ، تهران، احیاء کتاب.

۱۹. سعدی، مصلح‌الدّین (۱۳۸۵)، کلیات سعدی، تصحیح محمّدعلی فروغی، چ۱، تهران، هرمس.

۲۰. سودی‌بوسنوی، محمّد (۱۳٦٦)، شرح سودی بر حافظ، ترجمهٔ عصمت ستارزاده، چ۵، تهران، زرّین و نگاه.

۲۱. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات؛ درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس، تهران، سخن.

۲۲. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، نقد ادبی، چ۲، تهران، میترا.

۲۳. فلاحی‌نسب، محمّد (۱۳۹۵)، تقابل‌های دوگانه در شعر حافظ، تهران، سیفا.

۲٤. کهون، لارنس (۱۳۸۲)، از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم (متن‌های برگزیده)، ویرایش عبدالکریم رشیدیان، تهران، نی.

۲۵. لاج، دیوید، وات، ایان و دیچز، دیوید (۱۳۹٤)، نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران، نیلوفر.

۲٦. محتشم‌کاشانی، علی‌بن احمد (۱۳۸۰)، هفت دیوان محتشم کاشانی، با مقدّمه، تصحیح و تعلیقات عبدالحسین نوایی و مهدی صدری، تهران، میراث مکتوب.

۲۷. ـــــــــــــــــ (۱۳٤٤)، دیوان مولانا محتشم‌کاشانی، به کوشش مهرعلی گرکانی، تهران، کتابفروشی محمودی.

۲۸. مولوی، جلال‌الدّین محمّد (۱۳۷٦)، کلیات شمس‌تبریزی، به انضمام شرح حال مولوی به قلم بدیع‌الزّمان فروانفر، چ ۱٤، تهران، امیرکبیر.

۲۹. نزاری‌قهستانی، سعدالدّین (۱۳۷۱)، دیوان حکیم نزاری‌قهستانی، به اهتمام محمود رفیعی، تهران، انتشارات علمی.

۳۰. نظامی‌گنجوی، الیاس‌بن محمّد (۱۳۷٦)، لیلی و مجنون، به اهتمام حسن وحیددستگردی، تهران، نشر قطره.

۳۱. نوذری، حسینعلی (۱۳۷۹)، پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم (مجموعه‌مقالات)، تهران، انتشارات نقش جهان.

۳۲. وارد، گلن (۱۳۸۳)، پست‌مدرنیسم، ترجمهٔ قادر فخررنجبری و ابوذر کرمی، تهران، نشر ماهی.

۳۳. وحشی‌بافقی، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۷٤)، دیوان وحشی‌بافقی، به‌کوشش پرویز بابایی، تهران، انتشارات نگاه.

۳٤. هوور، پُل (۱۳۹٤)، شعر پست‌مدرن: جریان‌شناسی، معرفی و نمونه آثار، ترجمهٔ علی قنبری، مشهد، بوتیمار.

۳۵. یزدانجو، پیام (۱۳۹٤)، ادبیات پسامدرن، تهران، نشر مرکز.

ب) مقالات

۱. ابدالی، فرهاد و امیرعلی نجومیان (۱۳۹۲)، «خودواسازیِ تقابل دوگانهٔ حافظ/ زاهد در غزلیات حافظ، خوانشی دریدایی»، پژوهش‌های ادبی، جلد ۱۰، شماره ٤۱، صص۹ـ۳۰.

۲. خلیلی، احمد (۱۳۹۳)، «بررسی شعر پست‌مدرن فارسی»، سبک‌شناسی نظم و نثر فاسی (بهار ادب)، جلد ۷، شماره ۲، صص ۱٦ـ۱.

۳. خیالی‌خطیبی، احمد (۱۳۹۸)، «بررسی تقابل‌های اجتماعی در برخی اشعار حافظ»، مطالعات زبان فارسی (شفای دل)، جلد ۲، شماره ٤، صص۱۰۷ـ۱۲۲.

٤. رحمانی‌خلیلی، وحید؛ پروین‌دخت مشهور؛ سیدحسین سیدی و اکبر شعبانی (۱۳۹۸)، « بررسی ابعاد تعلیمی اشعار ذکر شده در فیه‌مافیه و مجالس سبعه بر پایهٔ

نظریهٔ تقابل‌های دوگانه، تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، سال ۱۱، شماره ٤١، صص١١٣ـ١٣٦.

۵. روزبه، محمّدرضا و محمّد فلاحی‌نسب (۱۳۹۲)، «تقابل عقل و عشق در اندیشهٔ حافظ از منظر ساختارگرایی»، *هشتمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی، ایران*، زنجان، صص ۳ ـ ۱۰.

٦. طاهری، قدرت‌اله (١٣٨٤)، «پست‌مدرنیسم و شعر معاصر ایران»، پژوهش‌های ادبی، جلد ۲، شماره ۸، صص٢٩ـ٥٠.

۷. علیزاده، ناصر و طاهره نظری‌انامق (١٣٩٦)، «مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در غزلیات حافظ شیراز»، زبان و ادب فارسی (نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)، جلد ۷۰، شماره ۲۳۵، صص١٥٣ـ١٨٠.

۸. نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۲)، «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ». زبان و ادبیات فارسی، جلد ۲۱، شماره ٧٤، صص٦٩ـ٩١.

ج) لاتین

1. Taylor, V. E., & Winquist, C. E. (Eds.) (2002). *Encyclopedia of Postmodernism*, Routledge.

2. Perloff, M. (1982). From Image to Action: The Return of Story in Postmodern Poetry. *Contemporary Literature*, 23(4), 411-427.

3. Connor, S. (Ed.) (2004). *The Cambridge companion to postmodernism*, Cambridge University Press.

Reference List in English

Books

Abu'l-Khayr, A. S. (1955). *Poems of Abu Sa'id Abu'l-Khayr*. With corrections, introduction, margins and notes by Saeed Nafisi, Tehran, Shams Library Publications. [in Persian]

Ahmadi, B. (2009). *The text- structure and textural interpretation*, Nashre Markaz. [in Persian]

Ansari, B. (2019). *Kargadanism: postmodern lyric*, Tehran, Arvannashr. [in Persian]

Braheni, R. (1995). *To the butterflies and why I am no longer a Nimaei poet?* Nashre Markaz. [in Persian].

Cahoone, L. E. (2003). *From modernism to post modernism: an anthology* (A. Rashidian, Trans.), Ney. (Original work published 2001). [in Persian]

Connor, S. (Ed.) (2004). *The Cambridge companion to postmodernism*. Cambridge University Press.

Estelami, M. (2003). *Lessons about Hafez: Critique and Explanation of the Lyric Poems of Khajeh Shamsuddin Mohammad Hafez*. Sokhan. [in Persian]

Fallahinasab, M. (2016). *Dual Conflicts in Hafez Poetry*, Sifa. [in Persian]

Hafez Shirazi, S. M. (1998). *Divān of Hafez* (K. Khatib Rahbar, Ed.), Safi alishah. [in Persian]

Hafez Shirazi, S. M. (2002). *Divān of Hafez* (H. A. Yousefi, Ed.), Roozgar Publishing. [in Persian]

Hafez Shirazi, S. M. (2006). *Divān of Hafez* (M. Qazvini & G. Ghani, Eds.), Zovvar. [in Persian]

Hamidian, S. (2013). *Sharhe Shogh: Description and analysis of Hafez's Lyrics* (Vol. 3), Nashre Qatreh. [in Persian]

Hoover, P. (2015). *Postmodern American poetry: a Norton anthology, Second edition* (A. Ghanbari, Trans.), Butimar. (Original work published 2008 [in Persian]

Jalalian, A. (1999). *Jalali's Commentary on Hafez: For the Youth*, Vol. 2, Yazdan. [in Persian]

Khaqani, A. (1996). *Divan of Khaqani Shervani* (M. J. Kazzazi, Ed.), Vol. 2, Nashre Markaz. [in Persian]

Khojandi, K. M. (1993). *Divan of Kamal Khojandi* (A. Karami, Ed.), Ma Publications. [in Persian]

Khorramshahi, B. (2001). *Hafeznameh: Announcement, Key Concepts and Difficult Verses of Hafez* (Vol. 1 & 2), Soroush. [in Persian]

Lodge, D., Watt, L., & Daiches, D. (2015). *Novel Theories: from Realism to Postmodernism* (H. Payandeh, Trans.). Niloufar. (Original work published 2011 [in Persian]

Mawlana, J. M. (1997). *The generalities of Shams Tabrizi* (B. Forouzanfar, Ed.), Amirkabir. [in Persian]

Mohtasham Kashani, A. A. (1965). *Divan of Mohtasham Kashani* (M. A. Garkani, Eds.), Ketabforushi mahmoudi. [in Persian]

Mohtasham Kashani, A. A. (2001). *Haft Divan of Mohtasham Kashani*, Vol. 2, (A. Navaei, & M. Sadri, Eds.), Mirase maktoob. [in Persian]

Nizami Ganjavi, E. I. M. (1997). *Layla and Majnun* (H. Vahid Dastgerdi, Ed.), Nashre Qatreh. [in Persian]

Nizari Quhistani, S. (1992). *Divan of Hakim Nizari Quhistani* (M. Rafiei, Ed.), Entesharate elmi. [in Persian]

Nozari, H. A. (2000). *Postmodernity and Postmodernism (Collection of Articles)*, Naghshe Jahan Publications. [in Persian]

Ogden, C. K. (2020). *Opposition, a linguistic and psychological analysis* (C. Safavi, Trans.). Scientific Publication. (Original work published 1967). [in Persian]

Payandeh, H. (2018). *Critical Theory: An Interdisciplinary Coursebook (Volume II)*, Samt. [in Persian]

Saadatparvar, A. (2013). *Jamal Aftab and Aftar Har Nazar*, Ehyaye ketab. [in Persian]

Saadi Shirazi, M. (2006). *Saadi's Ghazals* (M. A. Foroughi, Ed.), Hermes. [in Persian]

Savoji, S. (1997). *generalities of Salman Savoji* (A. A. Vafaei, Ed.), Society for the National Heritage of Iran. [in Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (2012). *The Resurrection of Words; Lectures on the Literary Theory of Russian Formalists*, Sokhan. [in Persian]

Shamisa, S. (2009). *Literary Criticism*, Mitra. [in Persian]

Sudi Bosnavi, M. (1987). *Description of Sudi on Hafez* (E. Sattaradeh, Trans.), Vol. 2, Zarrin & Negah. (Original work published 2006 [in Persian]

Taylor, V. E., & Winquist, C. E. (Eds.) (2002). *Encyclopedia of Postmodernism*. Routledge.

Vahshi Bafqi, S. M. (1995). *Divan of Vahshi Bafqi* (P. Babaei, Ed.), Negah. [in Persian]

Ward, G. (2004). *Postmodernism* (Q. Fakhr Ranjbari, & A. Karami, Trans.). Mahi. (Original work published 2003). [in Persian]

Yazdanjoo, P. (2015). *Postmodernism Literature*, Nashre Markaz. [in Persian]

Zarshenas, S. (2010). *An introduction to literary approaches and schools, second book: from the era of realism to postmodern literature*, Research Institute for Islamic Culture and Thought. [in Persian]

Articles:

Abdali, F., & Nojoumian, A. A. (2013). A Semantic Study of Binary Opposition of Hafez/Zahed from a Derridean Deconstructive Approach. *Literary Research*, *10*(41), 9-30. [in Persian]

Alizadeh, N., & Nazari Anamaq, T. (2017). Elements of Postmodern in Sonnets of Hafez-e Shirazi. *Journal of Persian Language & Literature (Former Journal of the Faculty of Literature, University of Tabriz)*, *70*(235), 153-180. [in Persian]

Khalili, A. (2014). A Study of Postmodern Persian Poetry. *Journal of the stylistic of Persian poem and prose (Bahar Adab)*, *7*(2), 1-16. [in Persian]

Khiali Khatibi, A. (2019). A study on social conflicts in several Hafez's poems. *Motaleat-e-zaban-e-farsi*, *2*(4), 107-122. doi: 4/jshd.2019.99698 [in Persian]

Nabiloo, A. R. (2013). Evaluation of the Binary Oppositions in the Ghazals of Hafiz. *Persian Language and Literature*, *21*(74), 69-91. [in Persian]

Perloff, M. (1982). From Image to Action: The Return of Story in Postmodern Poetry. *Contemporary Literature*, *23*(4), 411-427.

Rahmani khalili, V., Mashhoor, P., Seyyedy, H., & Shabany, A. (2019). The study of the educational dimensions of the poems mentioned in Majalis-e-Sab'a and Fihi-Ma-Fihi; Based on the theory of contrast. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)*, *11*(41), 113-136. [in Persian]

Roozbeh, M. R. & Fallahi Nasab, M. (2013). The Confrontation of Reason and Love in Hafez's Thought from the Perspective of Structuralism. *8th International Conference on the Promotion of Persian Language and Literature*, Iran, Zanjan. [in Persian]

Taheri, G. (2005). Postmodernism and Iranian contemporary poetry. *Literary Research*, *2*(8), 29-50. [in Persian]

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و چهارم، تابستان ۱٤۰۲، شمارهٔ ۵۷، صفحات ۱۵۸-۱۲۳
DOI: 10.29252/KAVOSH.2022.17478.3150

بررسی تأثیرپذیری حسین منزوی از غزل‌های حافظ و سعدی بر مبنای نظریهٔ ترامتنیت *
(مقالهٔ پژوهشی)

زهرا ابراهیمی
دانش‌آموختهٔ کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی عصر رفسنجان (عج)
دکتر سعید حاتمی[۱]
دکتر جلیل شاکری
استادیاران زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی عصر رفسنجان (عج)

چکیده
ترامتنیت، رویکردی اســت که به بررســی انواع روابط ممکن بین متن با ســایر متون می‌پردازد. ژرار ژنت، نظریه‌پرداز ادبی و نشــانه‌شناس شاخص فرانسوی (۲۰۱۸-۱۹۳۰ م.)، ترامتنیت را به پنج دسته تقسیم کرد که عبارتند از: «بینامتنیت»، «پیرامتنیت»، «فرامتنیت»، «سرمتنیت» و «بیش‌متنیت». دقّت نظر ژرار ژنت در خصوص توصــیف ویژگی‌های انواع بیش‌متنیّت و بینامتنیّت در متون ادبی، این امکان را برای محقّقان فراهم می‌آورد تا بتوانند با درجهٔ اطمینان بالایی انواع این ترامتن‌ها را در عین شــباهت ظاهری شواهد شعری برخی از آن‌ها به یکدیگر، از هم تفکیک کنند -کاری که شاید بدون این نظریّه مقدور نمی‌شد.

این پژوهش با تکیه بر شــیوهٔ تحلیلی-توصیفی، به بررسی ترامتن‌های غزل‌های حسین منزوی با غزل‌های حافظ و سعدی می‌پردازد تا اوّلاً، میزان تأثیرپذیری او را از شعر این دو شاعر نام‌آور کلاسیک، در هر یک از انواع فوق، توضــیح دهد و ثانیاً، شگردهایی را که در هریک از این بهره‌گیری‌ها مورد توجّه شاعر بوده، تبیین نماید.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۰/۰۸/۱۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۱/۰۹/۱٤
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: saeed.hatami@vru.ac.ir

بر اساس یافته های این پژوهش، از میان ترامتن ها، بیش‌متنیت؛ خصوصاً از نوع تراگونگیِ آن، عرصهٔ اصلی هنرنمایی های منزوی بوده است. پس از آن، به ترتیب، بینامتنیت ضمنی و پیرامتنیت درونی مؤلفی از اهمّیت بیشتری برخوردار است. تجلّی این نوع اخیر در غزل‌های منزوی به پانوشت‌نویسی محدود نمی‌شود و شاعر در این عرصه هم هنر خود را عینیّت بخشیده است. از اینها گذشته، رابطهٔ سرمتنیت، به اشتراک دواوین این شعرا در ژانر هنری «غزل» محدود می شود و از آنجا که اشعار منزوی رابطهٔ تفسیری قابل اثباتی با اشعار سعدی و حافظ ندارد؛ بنابراین، فرامتنیتی هم در آن به چشم نمی‌خورد.

واژه‌های کلیدی: ترامتنیت، ژرار ژنت، حسین منزوی، سعدی، حافظ.

۱- مقدّمه

حسین منزوی (۱۳۸۳-۱۳۲۵ هـش.) اگرچه در سرودن شعر نیمایی، شعر سپید و ترانه هم مهارت داشت؛ امّا «شهرتش را مدیون غزل‌هایش است» (زرقانی، ۱۳۹٤ :۳۵۱). مجموعه های «حنجرهٔ زخمی تغزل»، «با عشق در حوالی فاجعه»، «از شوکران و شکر» و «با سیاوش از آتش» تجلّی‌گاه غزل های اوست. درون‌مایهٔ عشق، هویت اصلی شعر او را تشکیل می‌دهد و این درون‌مایه، روحیهٔ تغزّلی در کنار آشنایی عمیق او با ادبیات کهن، قریحهٔ او را با قالب غزل پیوند داده و غزل هم به نوبهٔ خود، ارتباط تنگاتنگی میان او و حافظ و سعدی، خصوصاً حافظ برقرار ساخته است.

منزوی در عین توجه به سنت‌ها و الهام‌گرفتن از مضامین و ساختار غزل کهن فارسی، از پیشگامان غزل نو نیز هست. او شاعری است مبتکر، متفکر و نوآور که برای پربار ساختن غزل خویش، بهترین غزل‌های حافظ و سعدی را برگزیده و به شیوه‌های مختلف از آن‌ها بهره‌گرفته است. «بدون شک پل ارتباطی بین غزل دیروز و امروز را «سایه» زد و تردیدی نیست اولین کسی که از این پل عبور کرد منوچهر نیستانی بود. ولی آن کسی که هرروز از این پل عبور کرد و این پل را نمایش داد و با محکم کردن

این پل دیگران را به گذشـــتن از آن دعوت کرد، حســـین منزوی بود» (کاظمی، ۱۳۸۹: ٦۰).

داشـتن فردیت و سـبک خاص، دایرهٔ واژگانی وسـیع، استفاده از زبان زندهٔ معاصر، ایماژهای کاملاً ابتکاری، بهره‌وری از عاطفهٔ عمیق، بیان سـاده و قوی که احسـاس شاعر را سـریع به خواننده منتقل می‌کند و داشـتن پشتوانهٔ قوی فرهنگی از دیگر شاخصه‌های غزل حسـین منزوی است (زرقانی، ۱۳۹٤: ۳۵۱). منزوی در غزل‌سرایی، شیوه‌ای خاص و تازه دارد. او با درآمیختن نوآوری و سـنت‌گرایی، در عین ایجاد انسـجامی فراگیر در سـاختار و محتوای تمام ابیات غزل، شـور عاشـقانه و غلیان عواطف را هم حفظ کرده است؛ چنانکه شعرش، هم روانی و سادگی سخن سعدی را دارد و هم موسیقی جادویی سـخن حافظ را. بی‌شک، منزوی در کنار سایه و سیمین بهبهانی از جمله شاعرانی است که غزل سـنتی را به غزل نو متصـل می‌کند. او به بوطیقای صـوری غزل سـنتی احترام می‌گذارد و نوآوری‌اش در این زمینه زیاد نیست؛ اما حوزهٔ درون‌مایه و مفهوم، تجلی‌گاه اصلی نوآوری‌های اوست.

با توجّه به این که منزوی به‌صـورت متنوع، در گسـترهٔ وسیعی از حوزه‌های صوری و معنایی از میراث غزل سـنتی، خصـوصـاً شـعر حافظ، بهره گرفته و مصـادیق این بهره‌گیری‌ها هم به‌صـورت واضـح و آشـکار و هم مضمر و دیریاب در تعداد زیادی از ابیات غزل‌های او پراکنده اسـت، این مقاله برای انتخاب ابیات مناسـب مقصود، در میان انبوه ابیات غزل های منزوی، با این قید که شـواهد، مشتمل بر مصادیقی روشن و قطعی در هریک از زیرمجموعه‌های ترامتنیّت باشـند، از زمینهٔ آشـنایی نگارندگان با شـعر این شـعرا استفاده کرده است. شک نیست که دست‌یابی به نتایجی دقیق‌تر، یافتنِ همهٔ ابیات و مجالی فراخ‌تر از یک مقاله را می‌طلبد.

هـدف از نگارش این مقاله، یافتن انواع تأثیرپذیری‌های حســین منزوی در حوزهٔ غزل‌سـرایی از غزل‌های حافظ و سـعدی، در چارچوب معتبر و نظام‌مندِ نظریهٔ ترامتنیت

ژرار ژنت و تحلیل و ارزیابی میزان و نحوهٔ این تأثیرپذیری هاست. با توجه به آنچه گفتیم سؤالی که این مقاله در صدد پاسخ بدان خواهد بود چنین است: میزان و نحوهٔ تأثیرپذیری حسین منزوی از غزل‌های حافظ و سعدی در هریک از مصادیق و مؤلفه‌های ترامتنیت ژنت چگونه است؟

برای پاسخ به این پرسش، نویسندگان ابتدا مفهوم و حدود ترامتنیت و زیرمجموعه‌های آن را با بهره‌گیری از منابع معتبر و شواهد روشن، مختصر و واضح تبیین کرده‌اند؛ پس از آن، با تحلیل نمونه‌های به دست آمده، به نتیجه‌گیری پرداخته‌اند. این مقاله در جمع‌آوری شواهد مثال، به غزل‌های حسین منزوی، مندرج در مجموعهٔ اشعار او، دیوان حافظ و نیز غزل‌های سعدی مندرج در کتاب کلیّات سعدی متّکی بوده‌است.

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

مقالهٔ «منزوی در زمین حافظ، زمینه‌های تأثیرپذیری حسین منزوی از حافظ» (فرهمند، ۱۳۹۹)، در میان مقالات یافت شده، مرتبط‌ترین مقاله با پژوهش حاضر محسوب می‌شود. نویسنده با استناد به شواهد متقن، بخوبی تأثّر گستردهٔ منزوی از حافظ را در مضمون، فرم و وزن و ترکیب‌سازی اثبات کرده و نشان داده است که شیوهٔ تصویرآفرینی منزوی در مفاهیم و مضامینی همچون عشق و اطوار آن، وصف معشوق و شکایت از فراق، همانندی‌هایی آشکار با شعر حافظ دارد تا جایی که می‌توان با قیاس شعر حافظ با منزوی به شناخت واقعی‌تری از شعر منزوی دست یافت. بر اساس دیگر یافته‌های این پژوهش، منزوی همچون حافظ در وصف معشوق گرایش بسیار به استفادهٔ از استعاره، خصوصاً استعارهٔ آشکار دارد.

گذشته از این، اگرچه در موضوعِ واکاوی شعر منزوی با رویکرد ترامتنیت ژنت، پژوهشی انجام نشده؛ امّا در مورد تبیین نظریّه ژنت و بررسی متون نظم و نثر کهن و

معاصر بر مبنای این نظریّه، پژوهش‌های متعددی به چاپ رسیده که اهم آن‌ها بدین قرار است: مقالهٔ «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها» (نامورمطلق، ۱۳۸٦) ضمن ارائهٔ خلاصه‌ای مفید و جامع از آراء و نظرات ژرار ژنت، کوشیده است کیفیت روابط میان متنی را از نظر ژنت روشن کند. او با توسّل به ذکر شواهد مثال از متون ادب فارسی، تا حدّ زیادی، در تحقّق هدف خود توفیق یافته است.

در مقالهٔ «مقایسهٔ محتوایی مرصادالعباد نجم‌الدین رازی و حدیقةالحقیقه سنایی غزنوی برمبنای نظریهٔ ترامتنیت» (اسپرهم و چمنی‌نمینی، ۱۳۹۳) نویسندگان، با مقایسهٔ محتوایی این دو اثر عرفانی بر اساس نظریهٔ بینامتنیت و ترامتنیت ژرار ژنت، به وجود شباهت‌هایی در مقدّمه، شیوهٔ فصل‌بندی، مضمون‌ها، استفاده از نقل‌قول‌ها و... میان این این دو متن پی برده‌اند.

مقالهٔ «اثرپذیری سعدی از فردوسی بر اساس نظریهٔ ترامتنیت» (نوروزی و علی‌بیگی‌سرهالی، ۱۳۹۳) نیز با آوردن شواهد مثال، توانسته وجود مواردی متعدد از ترامتنیت میان آثار سعدی و شاهنامه را به اثبات برساند.

نویسندگان مقالهٔ «ترامتنیت در مقامات حمیدی» (عرب‌یوسف‌آبادی و همکاران، ۱۳۹۲) نیز به کشف و شناخت انواع روابط متون در کتاب مقامات حمیدی با طیف گسترده‌ای از آثار ادبی متقدم پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که این اثر، نمونه‌ای از متون کهن پارسی است که در آن گونه‌های مختلف ترامتنیت تجلی یافته است. آنان با توسّل به شواهد متعدّد، حضور چشمگیر آیات قرآن کریم در جای‌جای این اثر، استفاده از اصطلاحات و عبارات و اشعار معروف زبان و ادبیات عربی؛ نیز تأثیرپذیری از اسلوب مقامه‌نویسی بدیع‌الزمان همدانی و حریری را به‌عنوان مصادیق فرضیّهٔ خود ارائه کرده‌اند.

پایان نامهٔ کارشناسی‌ارشد، با عنوان بررسی موتیف‌های تصویری در غزل سعدی و حسین منزوی (صیدی، ۱۳۹۱)، بن‌مایه‌های تصویری مانند استعاره، تشبیه و کنایه را در

شـعر این دو شاعر بررسی کرده و به این نتیجه رسیده است که اگرچه تصاویر مکرر در شکل‌گیری غزل آن ها، نقش اساسی داشته و هریک به اقتضای دیدگاه شخصی و اوضاع زمانهٔ خود، به گونه‌ای خاص از تصـــویر توجه نشـــان داده‌اند؛ اما زمینهٔ اصـــلی ایجاد تصـاویر مکرر در غزل هر دو شـاعر، عشـق اسـت و این تصـاویر عمدتاً در توصـیف معشوق، اشتیاق عاشق و بیان احوال عاشق و معشوق رخ نشان داده‌اند.

۲- چارچوب نظری بحث

موضـــوع بررســـی وابســـتگی متون ادبی با یکدیگر -از جمله تأثیرپذیری متنی متأخّر از متنی متقدّم که موضـــوع این مقاله اســـت- قبل از ژنت در میان محقّقان متعدّدی تحت عنوان نظریّـهٔ بینـامتنیّـت مطرح بوده و آنـان دریـافته بودند که هیچ متنی بدون پیش‌متن شکل نمی‌گیرد. ژنت این بحث را تحت عنوان نظریّهٔ ترامتنیت توسعه داد. او در طرحش بینـامتنیـت را یـک گونه از پنج گونه ترامتنیت به حسـاب آورد. از نظر ژنت ترامتنیت (Transtextualite) به تمام روابطی اطلاق می‌شـود که میان یک متن و غیرخودش در جهان متنی برقرار می‌گردد. قید «در جهان متنی» به این معنی اســت که حوزهٔ مطالعاتی وی در اصل مؤلّف و شرایط خلق اثر را در بر نمی‌گیرد.

بر همین اســاس، این مقـالـه از دریچـهٔ ماهیّت متون موضـــوع مطالعه و ملاحظهٔ گنجایش کار تحقیقی، به گسـترهٔ وسـیع این نظریّه نگریسته تا به دور از اطناب، حداکثر بهره را از آن برگیرد. بی‌شـــک، تحلیل ترامتنی متون موضـــوع مقاله، به شـــناخت وجوه هنری این آثار؛ خصـوصاً شناخت بهتر متن تأثیر پذیرفته کمک می‌کند. روابط ترامتنی به پنج مقوله اصلیِ بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیّت و بیش‌متنیّت تقسیم می‌شود.

بینامتنیت حضور مؤثر یک متن یا بخشی از آن، در قالب گونه‌هایی از حل و درج و اقتباس و تلمیح و ... در متن دیگر اسـت. این نوع ترامتنیت خود به سـه دسـته تقسـیم می‌شـود: بینامتنیت صـریح و اعلام‌شـده که بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر

است؛ از این منظر، بهره‌گیری از متنی دیگر در صورتی که مرجع آن به واسطهٔ استفاده از ارجاع یا مشهوربودن آن مرجع در میان اکثر مخاطبان، مشخص باشد، گونه‌ای بینامتن صریح محسوب می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۸٦ :۸۷). بینامتنیت غیرصریح و پنهان‌شده، بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است. با این شرط که این پنهان‌کاری به دلیل ضرورت‌های ادبی نباشد؛ «سرقت ادبی» از مصادیق بارز این گونه از بینامتنیت است.

در بینامتنیت ضمنی، مؤلف، نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان مرجع یا زمینه‌ای را که متن متأثر از آن بوده‌است، تشخیص داد. قید زمینه در این تعریف دلالت بر این دارد که مرجع بینامتن می تواند علاوه بر آثار مکتوب، غیرنوشتاری هم باشد مانند وقایع و تحولات اجتماعی که بر خلقِ اثر تأثیر گذاشته‌اند. در این نوع ترامتن، مؤلف به دلایل ادبی سعی می‌کند با بسنده کردن به اشارات ضمنی، مرجع اصلی را نشان دهد (همان: ۸۹).

ژنت پیرامتن‌ها را متونی می‌داند که به منزلهٔ آستانه‌هایی برای ورود به متن هستند، یعنی متن را در بر گرفته‌اند و آن را برای خواننده معرفی و دریافت معنی آن را برای او کنترل و جهت‌دهی می‌کنند. این نوع ترامتن به دو دستهٔ کلیِ پیوسته (درون‌متن) و ناپیوسته (برون‌متن) تقسیم می‌شود. پی‌نوشت‌ها و توضیحاتی که مؤلّف دربارهٔ اثر خود می نویسد و گاهی بدون این توضیحات نمی‌توان به معنای دقیق متن دست‌یافت، چون به‌طور مستقیم و بی‌واسطه با متن اصلی مرتبط و به آن پیوسته است، گونه ای پیرامتن پیوسته یا درون متنی شمرده می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۸٦ :۹۰).

در مورد این گونه پیرامتن باید گفت: گرچه نقش اصلی مؤلف -که در حوزهٔ شعر و ادب اغلب همان شاعر یا داستان‌نویس است- بیشتر مرتبط به متن اصلی است؛ با این‌حال برخی از پیرامتن‌های دیگر از همین گونه، نظیر: مقدّمهٔ مؤلّف، پیشکش‌نامه، عنوان و ... نیز توسط مؤلف نوشته می‌شود. پیرامتن ناپیوسته (برون‌متن) نیز پیرامتنی است که خارج از متن اصلی قرار می‌گیرد؛ امّا بطور غیرمستقیم با متن اصلی مرتبط

است و زمینهٔ تبلیغ و جلب توجّه خوانندگان و نقّادان را فراهم می‌آورد. این حوزه اغلب موضـــوع‌هایی را از قبیل ارزیابی ها و اخباری که گزارشـــگران، منتقدان و مؤلفان دیگر دربارهٔ اثر می‌نویسند، در بر می‌گیرد.

فرامتنیت «رابطهٔ تفسـیری یک متن نسـبت به متن دیگر است به‌گونه‌ای که متن دوم در حکم توضـیح یا تفسـیری از متن اول باشـد» (نامورمطلق، ۱۳۸٦: ۹۳). فرامتنیت هر نوع نوشتاری را که به نقد، شرح، تفسیر، تأویل، توضیح یا ردّ و تأیید متن اصلی بپردازد، در بر می‌گیرد؛ مانند کتاب «سـفر در مه» تألیف تقی پورنامداریان که اشـعار شـاملو را تفسـیر می‌کند یا برخی از اشـعار مثنوی مولوی که به توضـیح و تفسـیر شـعر سـنایی می‌پردازد. (ر. ک.: مولوی، ۱۳٦۵، ج۳: ۲۳)

ســـرمتنیت «رابطهٔ طولی میان یک اثر و گونه یا ژانری اســـت که اثر به آن تعلق دارد» (نامورمطلق، ۱۳۸٦: ۹۳)؛ یعنی نام‌گذاری یک اثر ادبی به‌عنوان مصـــداقی از یک گونه، برای خواننده‌ای که با ویژگی‌های معنایی و سـاختار صوری آن گونه آشنایی دارد، خودبخود، توقّعات و زمینهٔ ذهنی خاصّـی ایجاد می‌کند و پنجره‌ای به روی او می‌گشاید که از آن به اثر می‌نگرد و آن را می‌پذیرد؛ مثلاً تعلق «سـووشـون» سیمین دانشور به نوع ادبیِ «رمان» یا تعلّق غالب اشـعار حسـین منزوی به گونهٔ ادبی «غزل». ژنت در توضـیح سرمتنیّت بر روی این «توقّعات و زمینهٔ ذهنی» تأکید کرده است (Genett,1997:5).

بیش‌متنیّـت، بررســـی تأثیر یک متن بر متن دیگر اســـت براســـاس برگرفتگی نه هم‌حضـوری؛ یعنی بررسیِ اشتقاق یک متن از متن دیگر بی این که متن دوم تفسیری از متن اول باشد؛ در این صورت متن دوم، «بیش‌متن» و متن اول، «پیش‌متن» نامیده می‌شود (همان: ۹۵). ژنت در کتاب «الواح بازنوشتنی» (Palimpsests) موضوع بیش‌متنیت را به تفصیل بیان کرده است.

از دیدگاه ژنت اولاً باید نشـانه‌های صـریح از پیش‌متن در بیش‌متن موجود باشـد؛ چنانکه پیش‌متن از جمله سـرچشـمه‌های اصـلی دلالت برای بیش‌متن محسـوب شـود

(آلن،۱۳۹۲: ۱۵٤)؛ ثانیاً در بیش‌متنیت تأثّر یک متن و تقلید و الهام گیری آن از پیش متن مورد بررسی قرار می‌گیرد نه حضور پیش‌متن در بیش‌متن. این نکتهٔ اخیر وجه تمایز بینامتنیت با بیش‌متنیت است.

روابط میان بیش‌متن و پیش‌متن به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌شود : همان‌گونگی یا تقلید و تراگونگی یا تغییر در بحث همان‌گونگی، اساس بر این است که متن دوم، تقلیدی از متن اول باشد؛ بنابراین، برای مؤلف بیش‌متن، حفظ سبک و مؤلفه‌های پیش‌متن در اولویت قرار دارد. با وجود این، هیچ تقلیدی بدون دگرگونی و هیچ دگرگونی‌ای بدون تقلید نیست؛ بنابراین همان گونگی، نه تقلید محض است و نه دگرگونی محض. تراگونگی یا تغییر از مهم‌ترین و متنوع‌ترین روابط بیش‌متنیت است. در تراگونگی، بیش‌متن (متن دوم) با تغییر و دگرگونی و بدون رعایت قید حفظ سبک و مؤلفه‌های پیش‌متن (متن اول) ایجاد می‌شود.

۳- تحلیل ترامتنی شعر حسین منزوی

این مقاله در این قسمت، به تفکیک، انواع ترامتن های اشعاری از چند غزل منزوی را با ابیاتی از غزل‌های حافظ و سعدی تحلیل می‌کند. برای دستیابی به این هدف با جستجو در غزل‌های منزوی، جمعاً ۳٦ شاهد بیت، با در نظر داشتن قیدی که در مقدمه مقاله مذکور است، مشتمل بر ۵ مورد برای بینامتنیت صریح، ٦ مورد برای بینامتنیت ضمنی، ٤ مورد برای پیرامتنیت مؤلفی، ۱۰ مورد برای بیش‌متنیت همان‌گونه و ۱۱ مورد برای بیش‌متنیت تراگونه، یافت شد. در عین حال که سعی بر این است انواع ترامتنیت به گونه‌ای طبقه‌بندی و بررسی شود که کمترین همپوشانی را با هم داشته باشند، بدلیل ممانعت از تکرار و اطالهٔ غیرضرور کلام، در مواردی معدود که شاهد مثالی بیش از یک مورد ترامتنیّت ارزشمند و قابل توجّه داشته یا نمایان ساختن زوایای کاربرد ترامتنی خاص، اقتضا کند، به آن ترامتن هم اشاره شده است.

۳-۱- بینامتنیت

۳-۱-۱- بینامتنیت صریح و اعلام‌شده

در بیت زیر، تضمین‌های منزوی از غزل مشهور حافظ که شاعر با علامت گیومه آن‌ها را مشخص ساخته‌است؛ نیز قید واژهٔ «حافظا» مصادیقی از بینامتن صریح و اعلام شده است:

اسب‌ها پی کرده و مردان به خون غلتیده‌اند
حافظا! تا چند می‌پرسی: «سواران را چه شد؟»...
صدهزاران گل به خاک افتاد و بانگی برنخاست
«عندلیبان را چه پیش آمد؟ هزاران را چه شد؟»
(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۱۱)

گوی توفیق و کرامت در میان افکنده‌اند
کس به میدان درنمی‌آید، سواران را چه شد؟
زهره سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت
عندلیبان را چه پیش آمد هزاران را چه شد
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۶۹)

با توجه به شهرت نخستین غزل حافظ، در گیومه قرار گرفتن مصراعی از این غزل در دیوان منزوی، بعلاوهٔ تطابق وزن دو غزل، خواننده را متوجه می‌سازد که شاعر این مصراع را تضمین کرده است؛ بنابراین این بینامتن نیز، صریح و اعلام شده محسوب می‌شود:

«شبِ تاریک و بیمِ موج و گردابی چنین هایل»

چه چشم روشنی فانوس راهم می‌شود امشب؟

(منزوی، ۱۳۸۸: ۳۱۲)

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل

کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱)

منزوی علاوه بر آن که گاهی؛ البته به ندرت، نام حافظ را در متن آورده –به موردی از آن در صدر این عنوان اشاره شد– در چند مورد هم در پانوشت غزل هایش، به نام حافظ و سعدی اشاره کرده؛ یا چنانکه در شاهد مثال زیر می بینیم، در پانوشت، بیت اول یا نخستین مصراع غزلی مشهور از آن دو را می آورد که با صراحت، منبع مرجع را برملا می سازد. منزوی با توسّل به این شگرد، نه تنها مصادیقی از بینامتنیت صریح و اعلام‌شده را به نمایش گذاشته؛ بلکه به دلیل توسُّل به ابزار پانوشت نویسی، نمونه هایی از پیرامتنیّتِ ناپیوستهٔ مؤلّفی را هم ارائه داده است (واضح است که اگر پانوشت را نادیده بگیریم، باید این قبیل اشعار را با داشتن دلالت‌هایی از قبیل یکسانی وزن و قافیه و وحدت در مضامین و پیام و عاطفهٔ شعری در زمرهٔ بینامتنیّت ضمنی قرار دهیم). منزوی در «پانوشت» غزلی با مطلع:

ای می از چشم تو آموخته، گیرایی را کرده گل پیش لبت، مشق شکوفایی را

(منزوی، ۱۳۸۸: ۹٤)

بیت مطلع این غزل سعدی را آورده است:

لاابالی چه کند دفتر دانایی را؟

طاقت وعظ نباشد سر سودایی را

(سعدی، ۱۳٦۸: ٤٥٥)

غزل ۷۸ دیوان منزوی هم، از نظر وزن، قافیه، برخورداری از عاطفه ای مشـــحون از خشم و انتقاد و تضمین مصراعی مشهور، غزلی از حافظ را به یاد می‌آورد:

ای دریغ از یک شـــکوفه نوبهـــاران را چه شـد

حســـرتا از یک جوانه! شـــاخســـاران را چه شـــد؟

صد هزاران گل به خاک افتاد و بانگی برنخاست

«عنـدلیبان راچه پیش آمد؟ هزاران را چه شـــد؟»

(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۱۱)

یـاری انـدر کس نمی‌بینیم، یـاران را چه شـــد

دوســـتی کی آخر آمد دوســـت‌داران را چه شـــد

صد هزاران گل شکفت و بانگ مرغی برنخاست

عنـدلیبـان را چـه پیش آمـد هزاران را چـه شـــد

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۱۵)

ارتباط بینامتنیت از نوع صریح در بیت:

بکن که از همـــه خـــوبان تـــو درخـوری تنـها

«که نـــاز بـــر فلک و حـــکم بر ستـــــاره کـــنی»

(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۰۳)

با بیت:

گـدای میکـده‌ام لیـــــــک وقـت مســـتی بین

کـــه نـــاز بـــر فلـــک و حـــکـــم بر ستاره کـنم

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳٤۹)

آشـکار اسـت؛ زیرا منزوی مصراع دوم را از حافظ وام گرفته و انس ایرانیان با شعر حافظ و تجلّیات و نمودهای مکرر شـــعر او در غزل منزوی، در ســـاحت‌های وســـیع

صـــوری و معنـایی، دیگر جـایی برای شـــک و ابهام برای مخاطب شـــعر منزوی در بهره‌گیری‌های آشکار و نهان او از حافظ باقی نمی‌گذارد.

۳-۱-۲- بینامتنیت ضمنی

منزوی در دیوانش غزلی جـالب دارد که نه تنها وزن و قافیهٔ و برخی کلمات و تعبیرات آن؛ بلکه سـرشـار بودنش از احسـاسـی غم‌بار که ناشـی از داغ فراق و جدایی اسـت، بلافاصله خواننده را به یاد غزلی مشهور از سعدی می‌اندازد:

آیا چه دیدی آن شب، در قتلگـاه یاران؟ چشـم درشـت خونین، ای ماه سـوگواران!
از خاک بر جبینت خورشـیدها شَتک زد آن‌دم که داد ظلمت فـــرمان تیـر بـاران ...
داغ تو ماندگار است،چندانکه یادگار است از خـــون هـــزار لالـــه بر بیـــرق بهـــاران
بـاران خون و خنجر، گفتی و شد مـکرر شـــاعر خموش دیگر! «بـاران مگو، بباران!»
(منزوی، ۱۳۸۸: ۸۷)

بگـذار تـا بگریم چون ابر در بهـاران کز ســـنـگ نـالـه خیزد روز وداع یـاران ...
با ســـاربان بگویید احوال آب چشـــمم تـا بر شـــتر نبنـدد محمـل بـه روز بـاران
(سعدی، ۱۳٦۸: ۷۰٤)

بـا توجّـه بـه وفور واژه‌هـا و ترکیباتی چون: قتلگاه یاران، ماه ســـوگواران، خونین، تیربـاران، خون هزار لالـه، خوناب، ســـر بریده، باران خون و خنجر که برخی از آن‌ها معانی نمادین هم دارند در غزل منزوی، پیداسـت که شـاعر تحت تأثیر حادثه‌ای غم‌بار، ظاهراً یکی از تیرباران‌های قبل از انقلاب، با بهره‌گیری از بینامتنی ضـــمنی، این غزل را ســـروده اســـت تا با عاطفهٔ قوی غزل ســـعدی به غزل خودش چاشـــنی بدهد و از آن، بـه‌عنوان آســـتـانه‌ای برای واردکردن مخاطب به حس و حال غزل خودش مدد جوید؛ علاوه بر این، غزل منزوی بنـا بر تعریفی که از این نوع بینامتن ارائه دادیم، به‌صـــورت ضمنی به آن حادثه هم اشاره کرده است.

غـــم غـــروب و غـــم غربـــت وطـن بـی تـــو
«نـــمـــاز شام غریبان» که گفـــته‌اند ایـــن اســـت
(منزوی، ۱۳۸۸: ۳۸۳)

نـمـاز شـــام غـریـبـان چـو گریـه آغـازم
بـه مـویـه‌هـای غـریـبـانـه قصـّـه پـردازم
(حافظ، ۱۳۸۵، ۳۳۵)

در این بیت هم اسـتفاده از فعل مجهول «گفته‌اند» بعد از ترکیب «نماز شـام غریبان» بطور ضمنی به حافظ اشاره دارد:

در مقایسهٔ بیت:

«نظربازی» نزیبد از تـــو بـا هـر کس که می‌بینی
امـــید مـــن! چـــرا قـــدر نـگاهـت را نمی‌دانـی؟
(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۱)

با ابیات:

در نـــظـــربـازی مـــا بی‌خـبران حـیرانند　　مـــن چنـــانم کـه نمودم دگـر ایشان دانند
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۹٤)

کمـال دلبـری و حسن در نـظربازی ست　　بـــه شیـــــوهٔ نـظر از نـادران دوران بـاش
(همان، ۲۷۲)

عـاشـــق و رند و نظربازم و می‌گویم فاش　　تـــا بـــدانی کـه به چنـدین هنر آراستـه‌ام
(همان، ۳۱۱)

دوستـــان عیب نـــظربازی حـــافظ مـــکنید　　کـــه مـــن او را ز مـحبـان شمـا مـی‌بیـنم
(همان: ۳۵٦)

متوجه می‌شـویم «نظربازی» به معنی نگریستن به چهرهٔ زیبارویان با چشم آلوده‌نظر (معین، ۱۳۷۱، ج٤: ٤۷۵۱) از ترکیبات کلیدی شـعر حافظ اسـت و او آن را از لوازم و ارکان رندی خویش می‌داند (خرمشـاهی، ۱۳۷۱، ج۲: ۷۰٦-۷۰۵)؛ بنابراین با توجه به

عجین‌شدن شعر حافظ با ذهن و زبان ایرانیان –در عین حال که اغلب مخاطبان شعر منزوی نه تنها به دلیل حیرانی ناشی از بی‌خبری از حقیقت نظربازیِ حافظ؛ بلکه به دلیل جایگزین‌شدن اصطلاح «چشم‌چرانی» بجای آن در زبان رایج، معنی نظربازی را هم آنگونه که باید در نمی‌یابند– در ذهن خوانندهٔ شعر منزوی، حداقل در بادی امر، اشعار حافظ به‌عنوان مرجع و منشأ بهره‌گیری تداعی می‌شود؛ پس می‌توان گفت بیت بالا هم مشمول رابطهٔ بینامتنیت ضمنی می‌شود.

گل بی‌رخ یار خوش نباشد آه! ای یار! بهار را، ضمانت کن
ای «خواجه» به نیّتی که می‌دانی فالی زده‌ام، تو نیز نیّت کن
(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۵٤)

از غم هجر مکن ناله و فریاد که دوش زده‌ام فالی و فریادرسی می‌آید
(حافظ، ۱۳۸۵: ٥٤٧)

گل بی رخ یار خوش نباشد بی باده بهار خوش نباشد
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۹۰)

غزل فوق از سویی، حاوی بینامتنی صریح و اعلام‌شده است؛ به این دلیل که نه تنها شاعر، واژهٔ «خواجه» را آورده که در نظر عالم و عامی لقب خاص حافظ است؛ بلکه «گل بی‌رخ یار خوش نباشد» را هم از غزل مشهور دیگری از حافظ عیناً تضمین کرده است؛ امّا «فالی زده‌ام» و «تو نیز نیّت کن» حداقل به تنهایی و بدون نگریستن به دو ترامتن قبلی، ترامتنی از نوع ضمنی است؛ زیرا فال زدن (تفأل) بلافاصله خواننده را به یاد رسمِ فال گرفتن با دیوان حافظ می اندازد. چنانکه گفتیم، مرجع بینامتن می‌تواند غیرنوشتاری هم باشد مانند موضوع‌ها و زمینه‌های اجتماعی که بر خلقِ اثر تأثیر گذاشته‌اند.

نیست جـــز جـلوهٔ نـاگـفـتنی عـشق، آن‌چـــه
«حافــظ»ش مُــهر کنــایت زده و «آن»ش گــفت
(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۳۳)

با همان «آن»ی که پنداری خود از روز نخستین
شـــعر گفتن را به «حافظ» داده تلقین، خواهد آمد
(منزوی، ۱۳۸۸: ٦۱)

شـــاهـد آن نیســـت کـه مویی و میـانی دارد
بنـــــدهٔ طلـــــعت آن بـــــاش که «آن»ی دارد
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۲٦)

توجه ویژهٔ حافظ و مضـمون‌سـازی‌های متعدّد او از بار معنایی واژهٔ «آن» در معنای اصـطلاحی‌اش؛ به معنای نوعی حسـن و زیبایی که قابل درک باشـد؛ اما قابل توصـیف نباشـد (ر.ک.: خرمشـاهی،۱۳۸۳: ۵۱۰) به حدّی است که خواننده‌ای که اندک آشنایی با ادب کهن فارسـی دارد، به محض مشـاهدهٔ کاربرد این اصطلاح در شعر شعرای معاصر، خصـوصاً شعر منزوی، پی می‌برد که حافظ تداعی‌کنندهٔ این مضمون بوده است؛ بنابراین کاربرد این اصـطلاح ترامتنی از نوع بینامتنیت ضـمنی اسـت؛ حتی اگر به نام حافظ هم تصریحی نشده باشد.

۳-۲- پیرامتنیت مؤلفی

در غزل‌های منزوی، تنها به نمونه‌هایی از پانوشت‌نویسی شاعر ذیل برخی از غزل‌هایش برخوردیم که از مصـادیق پیرامتنیت مؤلّفی درونی اسـت. او در معدودی از این نمونه‌ها به نام حافظ و سـعدی هم اشـاره کرده؛ یا بیت و مصـراع اول غزلی مشهور از آن دو را آورده اسـت تا هم مرجع تأثیرپذیری خود را به صراحت اعلام نماید هم با جلب توجّه مخاطب به غزلِ منبع به‌عنوان آسـتانهٔ ورود به شـعر خودش، امکان تداعی مضـامین و

مقایسه وجوه هنری و زیبایی‌شناسی دو غزل را فراهم آورد و التذاذ خواننده را افزون سازد.

علاوه بر اینها، منزوی گاهی برخی تعبیرات، اصطلاحات و گزاره‌های تأثیرگذار و شاخص را از شعر سعدی و حافظ –اغلب از طریق تضمین– اخذ می کند تا عاطفه و فضای غزلِ مأخذ را برای مخاطب تداعی و بازسازی کند. واضح است که این احساس برانگیخته‌شده در ذهن مخاطب، وجوه زیبایی‌شناسی غزل منزوی را احاطه می‌کند و آستانه‌ای برای ورود بدان می‌سازد. کارکرد پیرامتنیت هم دقیقاً همین است. در ضمن بررسی انواع بینامتنیّت، بنا بر ملاحظهٔ ضرورتی که مطرح شد، نمونه‌هایی از پیرامتن‌های مؤلفی را آوردیم. اینک به بررسی شواهدی دیگر می‌پردازیم:

منزوی، در پانوشت غزلش با مطلع:

ای بی تو دل تنگم، بازیچهٔ طوفان‌ها　　چشمان تب‌آلودم، باریکهٔ باران‌ها

(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۰۶)

مطلع این غزل مشهور سعدی را آورده است.

وقتی دل سودایی می‌رفت به بستان‌ها　　بی‌خویشتنم کردی بوی گل و ریحان‌ها

(سعدی، ۱۳۶۸، ٤٥٧)

نیز، در پانوشت مرتبط با بیت:

شراب و شاهد و شیرینی، این است آن‌چه می‌خواهم

کُجا؟ پیشِ که این عشرت فراهم می‌شود، امشب؟

(منزوی، ۱۳۸۸: ۳۱۱)

به این شعر سعدی اشاره کرده است:

شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی

غنیمت است چنین شب که دوستان بینی

(سعدی، ۱۳۶۸، ۸۰۸)

منزوی همچنین در پانوشت بیت مطلع غزلش:

چـــــون تو موجی بی‌قرار، ای عشــق! در عالم نبود
هفـــت دریا پیـــش تـــوفـــان تـــو، جـــز شـــبنم نبود
(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۹۰)

این بیت حافظ را آورده است:

گریهٔ حافظ چه سنجد پیش استغنای عشق　　کـاندریـن دریـا نماید هفـت دریا، شبنمی
(حافظ، ۱۳۸۵: ٤۷۲)

این بیت منزوی علاوه بر داشـــتن پیرامتن درونی از نوع مؤلفی و بینامتن صـــریح و اعلام‌شـده، بیش‌متنی از نوع همان‌گونگی یا تقلید هم دارد؛ چون شعر حافظ (پیش‌متن) از نظر برخی واژه ها و ترکیبات؛ نیز مضـمون و پیام در وضـعیتی جدید در شعر منزوی تجلّی یافته است.

دو شـاهد زیر را هم می توان با توسـل به رویکرد پانوشت‌نویسی، از دیگر مصادیق کاربرد پیرامتنیت درونیِ مؤلّفی در غزل منزوی به شمار آورد:

ای می از چشـــم تو آموختـه، گیرایی را　　کرده گل پیش لبت، مشـــق شـــکوفایی را
(منزوی، ۱۳۸۸: ۹٤-۹۳)

لاابالی چـــه کند دفـــتـــــر دانـــایـــی را　　طـــاقت وعظ نـــباشـــد ســـر ســـودایی را
(سعدی، ۱۳٦۸: ٤۵۵-٤۵٤)

شـــود آیـــا که پَـــرِ شـــعر مـرا بگشایند؟　　بـــال زنجیریِ مـــرغان صـــدا بـــگشایند؟
(منزوی، ۱۳۸۸: ۹۱-۹۰)

بـــود آیـــا کـــه در میـــکده‌ها بگشـــایـند　　گـــره از کـــــار فـــروبستهٔ مـا بـگشایـند
(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۰۲)

۳-۳- بیش‌متنیت

بدلیل تأثّر منزوی از عاطفه، ساختار بیرونی و زمینهٔ معنایی غزل حافظ و سعدی، رابطهٔ بیش‌متنیت میان غزل‌های حسین منزوی با غزل‌های سعدی و حافظ، گسترده‌تر از دیگر انواع ترامتنیّت از جمله بینامتنیّت است و مصادیق روشنی از هر دو گونهٔ بیش‌متنیت در غزل منزوی یافت می‌شود.

۳-۳-۱- همان‌گونگی یا تقلید

مقایسهٔ غزل منزوی با مطلع:

نه هر ستاره سهیل است، اگرچه در یَمن است
نه هر یگانه اویس است، اگرچه از قَرَن است
سر شکافته بایست و شور شیرینش
نه هر که تیشه‌ای آرد به دست، کوهکن است
(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۱۵)

با غزل حافظ با مطلع:

نه هر که چهره برافروخت دلبری داند
نه هر که آینه سازد سکندری داند
هزار نکتهٔ باریک‌تر ز مو اینجاست
نه هرکه سر بتراشد قلندری داند
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۷۹)

به صراحت، استقبال منزوی از غزل حافظ را نشان می دهد؛ چنانکه ملاحظه می‌شود، شرط تقلید در عین دگرگونی مراعات شده‌است. مشابهت در وزن، پیام و محتوا (این که ظواهر امور در ارزش گذاری آن ها اعتباری ندارد) در عین تفاوت در

الفاظ و عبارات، بیانگر این واقعیت اســـت؛ بنابراین می‌توان غزل منزوی را بیش‌متنی از نوع همان‌گونگی و تقلید به حساب آورد.

آویـــــــختهٔ دردم، آمیـــــختهٔ مـــــردم تا گم شـوم از خود،گم، درجمع پریشان‌ها
(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۰٦)

گـه نعره زدی بلبـل گـه جامه دریدی گل بـا یـاد تو افتـادم از یـاد برفـت آن‌هـا
(سعدی، ۱۳٦۸: ٤۵۷)

مصراع دوم هر دو بیت بالا، بر غلبهٔ عشق عاشق بر سایر تمایلاتش دلالت می‌کند.

منزوی در مصرع دوم بیت:

«میان عاشــق و معشــوق فــرق بســیارست»

نیــاز بــا من اگر، نــاز، بــا تــو خواهـــد بـود
(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۳۳)

با مصراع دوم بیت:

مــیان عــاشق و معــشــوق فــرق بسیـارست

چـــو یـــار نـــاز نـــماید شما نیـــاز کـنید
(حافظ، ۱۳۸۵: ۲٤٤)

از حافظ بیش‌متنی از نوع همان‌گونگی و تقلید ایجاد کرده اســت؛ زیرا شــاعر دقیقاً مضـمون مصـراع دوم حافظ را با جابه‌جا کردن و جانشین کردن کلمات و تغییر فعل با بیان دیگری ارائه کرده اسـت. واضـح اسـت که رابطهٔ میان مصـراع اول این دو بیت هم بدلیل هم حضـوری از طریق تضـمین و وضوح این برگرفتگی برای مخاطب، بینامتنیتی از نوع صریح و اعلام‌شده است.

منزوی در بیت مطلع غزل:

ز چه انکـــار کنم مـــســـتـی‌ام؟ آری مـــستـم

هـــم از آن مـــی کـــه تـو در میـکده داری، مستم

(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۹۷)

نوشیدن شراب و مستی را منکر نمی‌شود همان‌طور که حافظ در بیت مطلع غزلش:

مـــن و انـــکـــار شـراب این چه حکـایت باشد

غـــالبـــاً ایـــــنـقـدرم عـقـل و کـفـایت بـاشـــد

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۵۸)

تهمت انکار شرابخواری و مستی را از خود دورکرده‌است. می‌توان این را بیش‌متنی از نوع همان‌گونگی و تقلید دانسـت؛ زیرا منزوی، عین مضـمون و پیام شعر حافظ را با حذف و افزودن و جانشـــین کردن و جابجا کردن کلمات از جمله جایگزین کردن واژهٔ «مستی» بجای واژهٔ «شراب» که از طریق مجاز رابطه‌ای علت و معلولی با یکدیگر دارند، به مخاطب ارائه کرده اسـت. مرکز ثقل این همان‌گونگی کلمهٔ «انکار» است که بلافاصله شعر حافظ را به ذهن خوانندهٔ آشنا تداعی می‌کند.

وصـف عظمت عشـق و علو مقام معشوق از طریق قیاس شبنم با هفت دریا و صد بحر، نمود دیگری از این ترانتنیت است:

چـون تو مـوجی بی‌قـرار، ای عشق! در عالم نبود

هفت‌دریـــا پیـــش تـــوفـــان تـو، جـــز شـبنم نبـود

(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۹۱-۱۹۰)

آن‌کس که هفت بحر به چشمش چو شبنمی است

دریـــای پـــــرخـــروش تـــو را، بی‌کـرانه گـــفـت

(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۲۱)

گـــریهٔ حـــافظ چـه سنـجد پیـش استغنای عـشق
کـــانـــدریـن دریـــا نـمایـد هـفت‌دریـــا، شـبنـمی
(حافظ، ۱۳۸۵: ٤۷۲)

هـــر شبنمـی در ایـــن ره صـد بـحـر آتشـین است
دردا کـــــه ایـــن مـعمّـا شـــرح و بیـــان نـــدارد
(همان، ۱۲۱)

اِســـناد «مســـتی» در عین «خماری» به چشـــم معشـــوق از **طریق** توسّـــل به آرایهٔ متناقض‌نما نمود دیگری است:

شـــیوهٔ چشـــــم تـــو، آمـوختم این کار، آری
عجبی نیسـت که در عـــین خمـــاری، مسـتم
(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۹۷)

میـــی در کـاسـهٔ چشـم است سـاقی را بنـامیـزد
که مسـتی می‌کند با عقل و می‌بخشد خماری خوش
(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۸۹)

همـه عمر برنـدارم ســـر از این خمـار مســـتی
کـه هـنـوز من نبودم کـه تو در دلم نشـــســـتی
(سعدی، ۱۳٦۳: ۷٤۵)

با توجّه به همانندی‌های ابیات زیر در وزن و پیام (فتنه انگیزی معشـــوق) و عاطفهٔ شـــعری، امکان تأثّر ســـعدی از حافظ و منزوی را از هر دو، در اســـتفاده از اصـــطلاح «شهرآشوب» امری موجّه و پذیرفتنی می‌نماید. پیداست که بیان حافظ به دلیل استفاده از تناقضی زیبا در اوج قرار دارد:

به هفت‌آرایی مشاطه‌گان، او را نیازی نیست
که شهرآشوب من، با حُسنِ مادرزاد می‌آید
(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۲۳)

چه عذر بخت خود گویم که آن عیار شهرآشوب
به تلخی کشت حافظ را و شکر در دهان دارد
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۲۰)

گر آن عیار شهرآشوب روزی حال من پرسد
بگو خوابش نمی‌گیرد به شب از دست عیاران
(سعدی، ۱۳٦۸: ۷۰۵)

با توجّه به این که کاربرد «بر» به معنی سینه در زبان امروزی رایج نیست و کلمات «بر» و «دوش» هم به یکدیگر پیوند خورده‌اند، احتمال تقلید منزوی از حافظ و سعدی بسیار است.

کدام آغوشِ پرمهری، پناهم می‌شود امشب؟
بر و دوشِ که آیا تکیه‌گاهم می‌شود امشب؟
(منزوی، ۱۳۸۸: ۳۱۱)

چشمم از آینه‌داران خط و خالش گشت
لبم از بوسه‌ربایان بر و دوشش باد
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۰۵)

ندانستم از غایت لطف و حُسن
که سیم و سمن یا بر و دوش بود
(سعدی، ۱۳٦۸: ۵۹۰)

احتمال این که منزوی «انگشت بر در مـــی‌زند» را عیناً از سعدی تقلید کرده باشد، بسیار است:

یـک‌جرعه زین می نوش کن، وز های‌وهو خاموش کن

عشـــق است اینـــک! گـــوش کن: انگشت بر در می‌زند

(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۳٤)

آفتـــــاب از کـــــوه ســـــــر بـــــرمـــــی‌زنـــــد

مـــــــــاهـروی انـگشـــــت بـر در مـــــــــی‌زنـد

(سعدی، ۱۳٦۸: ۵۷۷)

پیداسـت که منزوی در اسـناد بازی به چشـم به معنای «بازی» در زبان گذشـته نظر داشـته است و این اسناد فقط در زبان ادبی امروز می‌تواند کاربرد داشته باشد، بنابراین با توجّه به انس و الفت منزوی با شعر حافظ امکان تقلید او از حافظ امری موجّه و معقول است.

شـــود تـا ظلمتم از بـازی چشـمت چـراغـانـی

مرا دریاب، ای خـــورشید در چـــشم تو زندانی!

(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۱)

تـا ســـحر چشـــم یـار چـه بـازی کنـد که باز

بـــنیـــاد بـــر کـــرشمـــهٔ جـــادو نهـــاده‌ایـــم

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳٦٦)

۳-۳-۲- تراگونگی یا تغییر

منزوی در بیت:

یقیـــن دارم که در وصـف شکرخندت فرومـاند

ســـخن‌هـا بر لب سعـدی، قلم‌هـا در کـف مـانی

(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۱)

به این موضوع اشاره کرده که قابل توصیف نبودنِ شکرخند معشوق را از شعر سعدی اخذ کرده است:

جای خنده‌ست سخن گفتن شیرین پیشت　　کآب شیرین چو بخندی برود از شکرت
(سعدی، ۱۳٦۸ :۱۰٤)

چو تلخ عیشی من بشنوی به خنده درآی　　که گر به خنده درآیی جهان شکر گیرد
(سعدی، ۱۳٦۸: ٤۲۸)

تأسّی منزوی از سعدی در این مورد را می توان بیش‌متنی از نوع تراگونگی و تغییر دانست؛ زیرا واضح است که منزوی مضمون‌سازی‌های بدیع سعدی را که با بهره‌گیری از آرایه‌های ایهام و تضاد حاصل شده، با استفاده از اضافهٔ وصفی مقلوب خیلی ساده و سطحی ارائه داده است.

منزوی در بیت:

به هفت‌آرایی مشاطه‌گان، او را نیازی نیست
که شهرآشوب من، با حُسنِ مادرزاد می‌آید
(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۲۳)

با ارائهٔ تعبیری تازه، از زیبایی طبیعی معشوق و بی‌نیازی او از مشاطه‌گان سخن می‌گوید. حافظ و سعدی نیز در توصیف معشوق سخنانی شبیه به این دارند. علاوه بر این، منزوی ترکیب «حسن خداداد» حافظ را به‌صورت «حُسنِ مادرزاد» تغییر داده و با آراستن مضمون با «هفت‌آرایی» و «شهرآشوب» آن را در آفرینشی جدید جلوه‌گر ساخته است:

گوهر پاک تو از مدحت ما مستغنی است　　فکر مشاطه چه با حسن خداداد کند
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۹۰)

ز نقش روی تو مشَاطه دست باز کشید　　که شرم داشت که خورشید را بیاراید
(سعدی، ۱۳٦۸: ٦۰۳)

منزوی در بیت:

گیرم که ز خاک کم‌تر است عاشق　　او را به دلیل عشق، حرمت کن

(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۵٤)

عاشق را از در نظر معشوق از خاک هم کم‌تر می‌داند و از معشوق می‌خواهد به حرمت عشقی که در دل دارد برای او ارزش و احترام قائل شود. «کم‌ارزش تر بودن عاشق نزد معشوق از خاک» را در ابیات:

از جرعهٔ تو خاک زمین در و لعل یافت　　بیچاره ما که پیش تو از خاک کم‌تریم

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۷٤)

گفتی ز خاک بیشترند اهل عشق من　　از خاک بیشتر نه که از خاک کم‌تریم

(سعدی، ۱۳٦۸: ٦۹۵)

از حافظ و سعدی هم می‌توانیم ببینیم که بیش‌متنی از نوع تراگونگی و تغییر محسوب می‌شود؛ چراکه منزوی برای مجاب‌کردن معشوق، به رعایت جانب عاشق، استدلالی را بدان افزوده و محتوای اشعار دو شاعر را خیلی ساده و سطحی بیان کرده است.

منزوی این مفهوم که «شایسته نیست زیبارو خود نظربازی کند»، را با ایجاد تغییراتی در بیتی از حافظ، بازآفرینی کرده است:

نظربازی نزیبد از تو با هر کس که می‌بینی

امید من! چرا قدر نگاهت را نمی‌دانی؟

(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۱)

با چنین زلف و رخش بادا نظربازی حرام

هر که روی یاسمین و جعد سنبل بایدش

(حافظ،۱۳۸۵: ۱۹۱)

منزوی این مفهوم که « نسیم گیسوی یار بیش از شراب، مسبب مستی است » را با ایجاد تغییر در ابیاتی از حافظ و سعدی بازآفریده است:

تـا نـسـیم سـر گیسـوی شـلالت، سـاقی است

بـاده بـگـذار، کـه از بـادگـسـاری مـسـتـم

(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۹۷)

من ای گل دوست می‌دارم تو را کز بوی مشکینت

چـنان مـستم کـه گـویـی بوی یـار مهربـان آیـد

(سعدی، ۱۳٦۸: ۲۹۵)

مـدامـم مست مـی‌دارد نسیـم جـعد گیسویـت

خرابم می‌کنـد هر دم فریـب چشـم جـادویـت

(حافظ،۱۳۸۵: ۱۲۱)

منزوی معنای «دوزخ با وجود یار بر عاشق خوش است» را از سعدی و حافظ اخذ کرده و با افزودن این مقدّمه که «کـس، نصـیب جـنّت و دوزخ نمی‌دانـد» بازآفریده است:

کس، نصـیب جـنّت و دوزخ نمی‌دانـد، ولی

گر بـه دوزخ هم تو می‌بودی، ز جنّـت کم نبود

(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۹۱-۱۹۰)

در آتـش ار خیـال رخـش دست مـی‌دهـد

سـاقی بیا کـه نیسـت ز دوزخ شـکایـتـی

(حافظ، ۱۳۸۵: ٤۳۸)

بی تو گر در جنّتم، ناخوش شـراب سـلسـبیل

بـا تـو گـر در دوزخـم، خـرّم هـوای زمـهـریـر

(سعدی، ۱۳٦۸: ٦۲۰)

نیز معنای «زهر در حال وصل بر عاشق خوشتر از بهترین خوردنی‌ها در حال هجران است» را از حافظ و سعدی گرفته و با تغییر و دگرگونگی ارائه داده است:

در کاسهٔ وصل تو اگر زهر دهندم
خوش‌تر که به پیمانهٔ هجران تو، قندم
(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۶۵)

اگر تو زخم زنی به که دیگری مرهم
و گر تو زهر دهی به که دیگری تریاک
(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۰۰)

به دوستی که اگر زهر باشد از دستت
چنان به ذوق ارادت خورم که حلوا را
(سعدی، ۱۳۶۸: ۴۴۳)

گاهی اوقات دگرگونی‌هایی که منزوی در تعبیر و نحوهٔ بیان شعر حافظ اعمال می‌کند، بسیار ظریف و دیریاب است. به‌واقع سخن حافظ با عبور از مجرای ذهن منزوی به گونه‌ای نامحسوس از سبک خاص و اندیشه‌های او تأثیر می‌پذیرد. همین ظرافت و دقّت یکی از مختصات سبکی این شاعر است.

در شاهد مثال زیر، او این مضمون که «هنر سخنوری شاعر از وجود معشوق مایه می‌گیرد» را با چهار تغییر دقیق و حساب شده در شکل و شمایلی نو به مخاطب خود ارائه داده است: نخست این که با به‌کاربردن قید «در مکتب عشق» دریافت معنی دو استعارهٔ بلبل و گل را برای مخاطبان امروزی که با اینگونه تعابیر آشنایی کمتری دارند، آسانتر کرده. ثانیاً، صفت «گویایی» را بجای «سخن» به بلبل نسبت داده که مسلماً برای خوانندگان امروز صراحت بیشتری دارد و بیشتر قابل درک است. ثالثاً، استعارهٔ بلبل در شعر حافظ با داشتن قید «در منقارش» از نوع مرشّحه است در حالی که استعارهٔ منزوی

چنین نیست. رابعاً، منزوی «قـول و غـزل» را به‌صورت «غزل و قـول» بکار برده که این مورد هم لااقل یک «تغییر» به حساب می‌آید:

غزل و قـول مـن از توست که در مکتب عشـق

بـلـبـل از فـیـض گـل آمـوخـته، گویـایی را

(منزوی، ۱۳۸۸: ۹٤-۹۳)

بلبـل از فیض گـل آموخـت سـخن ورنه نبود

ایـن‌همه قـول و غـزل تعبیـه در منقـارش

(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۷۷)

بنابراین در اینجا نیز بیش‌متنی از نوع تراگونگی و تغییر مشاهده می‌شود.

منزوی و حافظ هر دو معتقدند که «انسـان باید ارزش خودش را بشـناسـد تا بتواند مقصود را در خود بیابد» این مضمون در غزل هر دوشاعر تجلّی یافته است:

ز آسـمان آن چه طلـب می‌کنی از خود بطلب

باورم نیسـت کـه درهـا، به دعـا بگشـایند

(منزوی، ۱۳۸۸: ۹۰)

سـال‌هـا دل طلـب جـام جم از ما می‌کرد

وان چـه خود داشـت ز بیگـانـه تمنـا می‌کرد

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱٤۳)

علاوه بر این که شباهت غزل منزوی که این بیت در سلک آن منتظم است با مطلع: شـود آیا که پَرِ شـعر مرا بگشـایند؟ در وزن و قافیه و عاطفه (بیان حسـرت و اندوه و ترجّی) با غزل حافظ:

بود آیـا کـه در میکـده‌هـا بگشـایند گره از کـار فروبسـتهٔ ما بگشـایند

(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۰۲)

دلیل بر تأسّی و تتبّع غزل منزوی از شعر حافظ است؛ واضح است که منزوی این مضمون را از حافظ گرفته؛ امّا آن را به همه چیز نه فقط آینهٔ دل عارفان، تعمیم داده؛ علاوه بر آن، با قید «باورم نیست که درها، به دعا بگشایند» مضمون را مؤکّد ساخته و بر مبالغه افزوده است.

تأثیر شگرف عشق در به جوش آوردن دل عاشق، مضمونی است که در غزل حافظ و سعدی، نظیر دارد. نقطهٔ ثقل این شباهت‌ها کلمهٔ «جوش» است. در شعر منزوی، توفان عشق، دریاچهٔ دل را به جوش می‌آورد. در شعر حافظ، آتش عشق، خُم دل را و در شعر سعدی، دیگ دل را می جوشاند. در هر حال، این جوشش، بی‌نیاز از هیچ سخنی، تأثیر عشق را آشکار می‌کند:

راز آشفتن و از جوش نهانی گفتن
داستانی است که دریاچه به توفانش گفت
(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۳۳)

من که از آتش دل چون خم می در جوشم
مهر بر لب زده خون می‌خورم و خاموشم
(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۸۲)

ز تاب آتش سودای عشقش
به‌سان دیگ، دایم می‌زنم جوش
(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۸۲)

دل سنگینت آگاهی ندارد
که من چون دیگ رویین می‌زنم جوش
(سعدی، ۱۳٦۸: ٦۳٤)

منزوی در بیتی از غزلی زیبا، که هم‌وزن غزل حافظ است و حال و هوای غزل حافظ را تداعی می‌کند، با ایجاد تغییری اندک؛ امّا تأثیرگذار در ردیف غزل خودش، «ناز بر فلک و حکم بر ستاره کردن» را از عاشق گرفته و معشوق را سزاوار آن دانسته است:

بکن که از همه خوبان تو درخوری تنها
که ناز بر فلک و حکم بر ستاره کنی
(منزوی، ۱۳۸۸: ۱۰۳)

گدای میکده‌ام لیک وقت مستی بین
که ناز بر فلک و حکم بر ستاره کنم
(حافظ، ۱۳۸۵: ٤۳۲)

٤- نتیجه‌گیری

مهم‌ترین نتایج حاصل از این پژوهش، بدین قرار است:

الف) دو نوع بیش‌متنیّت (از هر دو گونه) و بینامتنیّت صریح و ضمنی نسبت به دیگر انواع ترامتنیّت نمود بیشتری در شعر منزوی دارد. مصادیق انگشت‌شماری از رابطهٔ پیرامتنیّت آن هم تنها در زیرمجموعهٔ درونیِ مؤلّفی، بین غزل منزوی و غزل‌های حافظ و سعدی قابل شناسایی است. در مورد فرامتنیّت باید گفت، منزوی در حوزهٔ غزل اساساً در نقد و تفسیر یا تأویل اشعار حافظ و سعدی سخنی نگفته‌است؛ بنابراین این نوع ترامتن هم مصداق قابل توجّهی در دیوان او ندارد. از اینها گذشته واضح است که برای بررسی رابطهٔ سرمتنیّت در مورد آثار شعری، برخلاف ترامتن‌های دیگر، نه بیت و مصراع، بلکه «قالب» شعر را باید معیار سنجش قرار داد؛ بنابراین، با این نگاه، رابطهٔ سرمتنیّت بین این آثار، به قرار گرفتن همگی آن‌ها در حوزهٔ ژانر «غزل» محدود می‌شود.

ب) منزوی تعداد قابل توجّهی از غزل‌هایش را به شیوهٔ استقبال که در حوزهٔ همان‌گونگی می‌گنجد، با پیروی از ساختار بیرونی و درونی غزل‌هایی از حافظ و سعدی

سـروده است. این‌گونه غزل‌ها نه تنها در وزن و قافیه و ردیف با غزل‌های این دو شاعر منطبق اسـت؛ بلکه همان حال و هوا و عاطفهٔ شعری را در ذهن مخاطب تداعی می کند. اگرچه می‌توان بازتاب‌هایی از تأثّرات منزوی از این دو شاعر را در استفادهٔ از شگردهای متنوّع بهره‌گیری، در تمام گسـترهٔ غزل‌هایش یافت؛ امّا این تأثّرات در این گونه غزل‌ها نمود بیشتری دارد.

شـگرد منزوی در بهره‌گیری از غزل‌های حافظ و سـعدی در حوزهٔ تراگونگی بیشتر جالب توجّه اسـت. او مضـمون و معنایی را از شـعر این دو شـاعر برمی‌گیرد؛ آن‌گاه با قدری جابه‌جا کردن و جانشـین کردن کلمات و ترکیبات و افعال و ...، بدان چاشـنی می‌دهد و در شـکل و شـمائلی نو بازآفرینی می‌کند و در کام مخاطب، تازه و جذّاب می‌نماید. تغییراتی که او خصـوصـاً بر شـعر حافظ اعمال کرده، ظریف و حساب‌شده و منطبق با سـبک خاص خودش اسـت. تغییراتی از قبیل افزودن قید یا مقدّمه و مؤخّره، آوردن اسـتدلال یا تمهیدی ادبی، ایجاد تخصیص یا تعمیم در دلالت‌ها و مصادیق، تغییر برخی مختصّـات زیبایی‌شناسی مثل ترشیح و تجریدِ استعاره و غیره. این تغییرات گاهی در جهت این هدف صـورت می‌گیرد که شـعر منزوی را برای خوانندهٔ امروزی بیشـتر ملموس و قابل درک نماید.

پ) پس از بیش‌متنیّت، بینامتنیت ضـمنی هم در دیوان منزوی شـایسـته بررسـی و توجه اسـت. تجلی این نوع بینامتنیت در شـعر منزوی گذشـته از تکرار عین واژه‌ها، ترکیبات و جملات تأثیر گذار از این دو شاعر –خصوصاً حافظ که مخاطبان فارسی زبان آشـنایی بیشتری با شعر او دارند و مرجع بهره‌گیری را زودتر در می‌یابند– بدین صورت اسـت که منزوی با تداعی حال و هوا و احسـاس و عاطفهٔ نیرومند غزل مرجع، نه تنها حـال و هوایی تـازه بـه شـعر خود می‌بخشـد؛ بلکه واقعه‌ای تاریخی یا اجتماعی را به‌صورت ضمنی و با دوری جستن از تصریح به تصویر می‌کشد.

ت) پیرامتنیت درونی مؤلفی هم در غزل‌های منزوی نمود دارد. او علاوه بر پانوشت‌نویسی، گاهی بیت یا مصراع مطلع یا مقطع برخی از غزل‌های مشهور حافظ و سعدی یا تعبیرات و اصطلاحات شاخص را از غزل آن‌ها اخذ می‌کند و از این، به‌عنوان آستانه‌هایی برای وارد کردن مخاطب به شعرخودش بهره می‌گیرد، این ترفند نه تنها به مخاطب کمک می‌کند تا مرجع بهره‌گیری را دریابد؛ بلکه منزوی با زنده‌کردن فضای ذهنی غزل مرجع، بر تأثیرگذاری و جذابیت غزل خود می‌افزاید.

ث) موارد تأثیرپذیری منزوی از غزل حافظ بیش از تأثیرپذیری‌های او از غزل سعدی است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آلن، گراهام (۱۳۹۲)، بینامتنیت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.

۲. حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۵)، دیوان حافظ، تصحیح بهاءالدین خرمشاهی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات دوستان.

۳. خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۵)، حافظ‌نامه، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

٤. زرقانی، مهدی (۱۳۹٤)، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، چاپ پنجم، تهران: نشر ثالث.

۵. سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳٦۸)، کلیات سعدی، تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: انتشارات ققنوس.

٦. شمس‌لنگرودی، محمد (۱۳۷۰)، تاریخ تحلیلی شعر نو، تهران: نشر مرکز.

۷. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۰)، شاهنامه، تصحیح ژول مول، تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

۸. کاظمی، روح‌الله (۱۳۸۹)، سیب نقره‌ای ماه (نقد غزل‌های حسین منزوی)، تهران: انتشارات مروارید.

۹. معین، محمد (۱۳۷۱)، فرهنگ فارسی، چاپ هشتم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱۰. منزوی، حسین (۱۳۸۸)، مجموعه اشعار، به کوشش محمد فتحی، تهران: انتشارات آفرینش و نگاه.

۱۱. مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳٦۵)، مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون، تهران: انتشارات مولی.

ب) مقالات

۱. اسپرهم، داود و زهرا چمنی‌نمینی (۱۳۹۳)، «مقایسهٔ محتوایی مرصاد العباد نجم‌الدین رازی و حدیقة الحقیقهٔ سنایی غزنوی بر مبنای نظریهٔ ترامتنیت»، مجلهٔ کهن‌نامهٔ ادب پارسی، جلد ۵، شمارهٔ ٤، صص: ۲۵-۱.

۲. عرب‌یوسف‌آبادی، فائزه؛ زهرا اختیاری؛ سیدجواد مرتضایی و سمیرا بامشکی، (۱۳۹۲)، «ترامتنیت در مقامات حمیدی»، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، جلد ۱، شمارهٔ اول، صص: ۱۳۹-۱۲۱.

۳. فرهمند، روئین‌تن (۱۳۹۹)، «منزوی در «زمین» حافظ زمینه‌های تأثیرپذیری منزوی از حافظ»، مجلّهٔ زبان و ادبیات فارسی، جلد ۲۸، شمارهٔ ۸۸، صص: ۲۷۷-۲۵۳.

٤. نامورمطلق، بهمن (۱۳۸٦)، «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی، شمارهٔ ۵٦، صص ۹۸-۸۳.

۵. نوروزی، زینب و وحید علی‌بیگی‌سرهالی (۱۳۹۳)، «اثرپذیری سعدی از فردوسی براساس نظریهٔ ترامتنیت»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۳۳، صص ۱۳۹-۱۱۱.

ج) پایان‌نامه

۱. صیدی، سودابه (۱۳۹۱)، «بررسی موتیف‌های تصویری در غزل سعدی و حسین منزوی»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه ایلام.

ج) لاتین

1. Genett, Ggrard (1997). Palimpsets: Literature in the Second Degree, Nebraska: University of Nebraska Press.

Reference List in English

Books

Allen, G. (2013). *Intertextuality* (P. Yazdanjoo, Trans.). Nashre Markaz. (Original work published 2000). [in Persian]

Ferdowsi, A. (1991). *Shahnameh* (J. Mohl, Ed.). Publications and Education of Islamic Revolution. [in Persian]

Genette, G. (1997). *Palimpsets: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press.

Hafez, S. M. (2006). *Divān of Hafez* (B. Khoramshahi, Ed.). Doostan. [in Persian]

Kazemi, R. (2009). *The Silver Apple of the Moon (Critique of Hossein Manzavi's lyric poems)*, Morvarid. [in Persian]

Khoramshahi, B. (2006). *Hafeznameh*, Elmifarhangi. [in Persian]

Mawlawi, J. M. (2011). *Masnavi-ye-Ma'navi* (R. Nicholson, Ed.). Hermes. [in Persian]

Moin, M. (1992). *Moin Encyclopedic Dictionary*, Amirkabir. [in Persian]

Monzavi, H. (2009). *Collection of poems* (by M. Fathi), Afarinesh and Negah. [in Persian]

Saadi Shirazi, M. A. (1989). *Complete Works of Saadi* (M. A. Forooghi, Ed.). Qoqnoos. [in Persian]

Shams Langeroodi, M. (1991). *Analytical History of New Poetry*, Markaz. [in Persian]

Zarghani, M. (2015). *The Perspective of Contemporary Iran Poetry*, Sales. [in Persian]

Journals

Arab, F., Ekhtiari, Z., Mortezai, S. J., & Bamshki, S. (2013). Intertexuality in MaqamateHamidi. *Comparative Literature Research, 1*(1): 121-139. [in Persian]

Esparham, D., & Chamani Namini, Z. (2015). Content Comparison of Mersadolebad of Najm Razi and Hadiqat-o Alhaqiqeh of Sanai Qaznavi. *Classical Persian Literature, 5*(4), 1-25. [in Persian]

Farahmand, R. (2020). Monzavi in the "Path" of Hafiz: Areas of Hafez's influence on Monzavi. *Persian Language and Literature, 28*(88): 253-277. doi: 10.29252/jpll.28.88.253 [in Persian]

Namvar Motlagh, B. (2008). Transtextual Study, *Journal of Human Sciences*, 56, 83-98. [in Persian]

Nowruzi, Z., & Alibaygi Sarhali, V. (2014). Saadi's influence from Ferdowsi, based on the theory of Transtextuality, *Persian Language and Literature Research*, 12(33), 111-139. [in Persian]

Thesis

Saidi, S. (2012). *Investigation of visual motifs in the Ghazal of Saadi and Hossein Manzavi*. [Master's thesis, Ilam University]. Central library of Ilam University.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و چهارم، تابستان ۱٤۰۲، شمارهٔ ۵۷، صفحات ۱۹۹-۱۵۹
DOI: 10.29252/KAVOSH.2023.18332.3237

معانی متفاوت واژه‌ها و ترکیبات عامیانه در مقالات جلال آل‌احمد *

(مقالهٔ پژوهشی)

محمّد صدیقیان
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ساوه
دکتر رضا فهیمی[۱]
دکتر منیژه فلاحی
استادیاران زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد ساوه

چکیده

جلال آل‌احمد (۱۳۰۲-۱۳٤۸) از نویسندگانی است که در آثارش برای بیداری مردم و افشای دردهای آنان کوشش می‌کند. او بر آن است تا جامعه را از جمود و خمود به در آورد و به تلاش و تکاپو وادارد. از آنجا که مخاطبان آل‌احمد عموم مردم هستند، او اغلب، از زبان عامّهٔ مردم به عنوان مهم‌ترین عامل ارتباط با آنان بهره می‌گیرد.

در زبان و از آن میان، زبان عامیانه، لفظ برای رساندن مفهوم به کار می‌رود و به عبارت دیگر، زبان در اصل، بیانگر مقصود نویسنده یا گوینده است. آل‌احمد لغات و ترکیبات‌عامیانه را علاوه‌بر معنای رایج در معنا و مفهوم متفاوت که یا قصد بیان آن را داشته به کار برده‌است. این معانی متفاوت، شامل آن دسته از لغات و ترکیباتی می‌شود که یا در فرهنگ‌ها ثبت و ضبط شده و این نویسنده آنها را در معنا و مفهوم جدید استفاده کرده و یا مربوط به لغات و ترکیباتی است که در فرهنگ‌ها ثبت و ضبط نشده و آل‌احمد همه را در معنا ومفهوم عامیانهٔ غیررایج به کار برده است. در این مقاله، واژه‌ها و ترکیبات عامیانهٔ آل‌احمد از این دیدگاه، در مقالات او در سه کتاب «هفت مقاله»، «کارنامهٔ سه ساله» و «ارزیابی شتاب‌زده» جمع‌آوری، دسته‌بندی و از

* تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۱/۰۲/۱۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۱/۱۰/۱۷
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: fahimi.ltr@gmail.com

منظر علم بلاغت (معانی، بیان، بدیع) تحلیل شده و با ارائهٔ آمار مربوط به هر مدخل به صورت دقیق، نشان داده شده که آل احمد در محور جانشینی و همنشینی کلام در به کارگیری لغات و ترکیبات عامیانه در معانی متفاوت ، توفیق فراوانی بدست آورده است.

واژه‌های کلیدی: جلال آل‌احمد، زبان عامیانه، هفت مقاله، کارنامهٔ سه ساله، ارزیابی شتاب‌زده.

۱- مقدّمه

یکی از ویژگی‌های کاربرد زبان عامیانه در آثار آل‌احمد، کاربرد معانی متفاوت و دیگرگون لغات و ترکیبات عامیانه است. لغات و ترکیباتی که آل‌احمد در غالب آثارش و به ویژه مقالاتش از آنها بهره می‌گیرد، زبان عامّه یا همان زبان گفتار است و دو شیوهٔ بیانی روزمره (خودمانی) و عامیانه را در بر می‌گیرد که با عامیانه‌نویسی و نثر عوامانه «که افراد کم سواد به دلیل ناآگاهی از صورت صحیح آنها به غلط به کار می‌برند» (صادقی، ۱۳۹۲: ۲۷)، کاملاً متفاوت است.

می‌دانیم کـه «زبـان روزمرّه همـان زبـان محـاورهٔ رایج، زبـان مردم فرهیختـه یـا نیمه‌فرهیخته و حتّی زبان نوشـتاری کم و بیش آزادی اسـت که فی المثل، در مکالمات شـخصـیّت‌های داسـتان به کار می‌رود و کاربرد آن بر روابط دوسـتانه یا هم‌پایه میان گوینـده و شـنونـده، دلالت می‌کند؛ زبانی که افراد خانواده در گفتگو با یکدیگر به کار می‌برند و در ارتباط با مردمِ ناآشـنا، معمولاً، از استعمال آن می‌پرهیزند» (نجفی، ۱۳۷۸:ج ۱: ۷)؛ مـانند اسـتعمال افعال «دررفت» و «جاخالی کرد» به جای فرار کرد که در زبان معیار به کار می‌رود (همان: ٦)؛ «امّا زبان عامیانه نه بر مفهومی اجتماعی-سـیاسـی، بلکه بر مفهومی اجتمـاعی-فرهنگی دلالت می‌کند و آن عبارت اسـت از کلمات و ترکیبات زبـان محـاورهٔ مردم نیمـه‌فرهیخته که بی قید و بند سـخن می‌گویند و الفاظی بر زبان می‌آورند که مردم فرهیخته از ادای آنها، خاصّـه در محافل رسـمی، به‌شـدّت، احتراز

می‌کنند» (همان: ۷)؛ مانند افعال «جیم شـد»، «قاچاق زد»، «زد به چاک» و «دک شـد» در همان معنای فوق (همان: ٦).

در فرهنگ‌های عامیانهٔ موجود، به بخشـی از این لغات و ترکیبات، اشاره‌ای نشده یا آل‌احمـد آنهـا را از معنـای رایج خود خـارج کرده و در آن معنی، مفهوم و کاربردی که قصـدِ بیان آن را داشـته به کار برده‌اسـت. بنابراین، استخراج و جمع‌آوری این واژه‌ها و ترکیبات می‌تواند در فهم آثار آل‌احمد و مقلّدان نثر او و نیز سـایر آثار ادبی، راهگشـا و سودمند باشد.

به تعبیر یکی از محققان «فکلر [فولکلور] علم نوزادی است؛ ولی جمع‌آوری مصالح آن بسـیار لغزنده و دشـوار است» (هدایت، ۱۳۷۸: ۲۳۷). گردآورنده باید «برای تضمین گردآورده‌هـا، بـه همـهٔ مـآخذ و منابع مربوط نیز مراجعه کند تا هم کار بر وفق موازین علمی، پیش رفتـه بـاشـد؛ هم گردآورنـده بـه صـحّـت تحقیق خویش اطمینان یابد» (انجوی‌شیرازی، ۱۳۷٤: ۱۳).

بنـابراین، پژوهنده، لغات و ترکیبات موجود این مقاله را در یازده فرهنگ عامیانه و هفـت فرهنگ عمومی که لغات و ترکیبات عامیانه نیز در آنها ذکر شـده، [بر اسـاس اسـتنادات موجود در آن فرهنگ‌ها] به شرح ذیل، جستجو کرده که لغات و ترکیبات این مقاله در آنها وجود ندارد یا در معنای جدید به کار رفته‌است.

الف- فرهنگ‌های عامیانه:

۱) فرهنگ فارسی عامیانه از ابوالحسن نجفی؛

۲) فرهنگ عامیانه از محمّدعلی جمال‌زاده؛

۳) فرهنگ عوام از امیرقلی امینی؛

٤) کتاب کوچه از احمد شاملو؛

۵) فرهنگ شفاهی سخن از محبّ‌الله پرچمی؛

٦) فرهنگ بروبچّه‌های ترون از مرتضی احمدی؛

۷) فرهنگ مثل‌ها و اصطلاحات متداول در زبان فارسی از صادق عظیمی؛

۸) فرهنگ بیست هزار مثل و حکمت و اصطلاح از صادق عظیمی؛

۹) فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی از حسن ذوالفقاری؛

۱۰) دوازده هزار مثل فارسی و سی هزار معادل آنها از ابراهیم شکورزاده‌بلوری؛

۱۱) قند و نمک از جعفر شهری.

ب- فرهنگ‌های عمومی:

۱) لغت‌نامه از علّامه علی‌اکبر دهخدا؛

۲) فرهنگ فارسی معین از محمّد معین؛

۳) فرهنگ بزرگ سخن (۸ جلد) از حسن انوری؛

٤) ذیل فرهنگ بزرگ سخن از حسن انوری؛

۵) فرهنگ‌نامه فارسی، واژه‌ها و اعلام از غلامحسین صدری‌افشار، نسترن و نسرین حکمی؛

٦) فرهنگ جامع زبان فارسی از علی‌اشرف صادقی؛

۷) امثال و حکم از علّامه علی‌اکبر دهخدا.

هدف اصلی این مقاله، استخراج، دسته‌بندی، توصیف و تحلیل بلاغی واژه‌ها و ترکیبات عامیانه‌ای است که آل‌احمد در کاربردهای متفاوت استعمال کرده و تا کنون جمع‌آوری نشده است. از اهداف کاربردی این مقاله در وهلهٔ اوّل، درک و فهم آثار آل‌احمد و در وهلهٔ دوم، ابزاری کارآمد از معانی متفاوت لغات و ترکیبات عامیانه، مکمّل فرهنگ‌های عامّهٔ موجود و یاری‌دهندهٔ پژوهشگران حوزهٔ فرهنگ عامّه است.

لغات و ترکیبات

«عامّه همیشه واضعین لغت‌اند، مفاهیمی را درک می‌کنند و الفاظی در ازای آن مفاهیم ادا می‌کنند، هر یک که با ذوق صاحبان آن زبان راست آید، بر جای می‌ماند» (دهخدا، ۱۳۷۳: ۳۰۱). و به این ترتیب «هزاران واژه و تعبیر منبعث از آداب و رسوم اجتماعی، مهر لغوی خورده است» (انوری و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۳). به نظر می‌رسد جلال آل‌احمد در محور جانشینی و همنشینی کلام، لغات و ترکیبات عامیانه را در معنایی که قصد بیان آن را داشته به کار برده است و به همین دلیل «می‌کوشد در کمترین فرصت بیشترین معنا را ارائه دهد» (دستغیب، ۱۳۹۰: ۲۲۰) و در عین حال، « معنا ... فدای لفظ نشده است» (همان: ۲۲۲).

در محور جانشینی، «گوینده با انتخاب هر یک از ... واژگان به دقیقه‌ای روانی، ذهنی، هنری و ادبی اشاره می‌کند که در دیگر مترادفات آن نیست (اسحاقیان، ۱۳۸۵: ٦۹) و در محور همنشینی «واژگان در سطح جمله، مطابق اصول صرف و نحو دستور زبان قرار [می]گیرند. هر گونه جابجایی در این سطح، باید دلیلی داشته باشد که به علم بلاغت مربوط می‌شود» (همان: ۷۳).

بر این اساس، پژوهنده بر آن شد تا با تحلیل بلاغی این لغات و ترکیبات، بخشی از معانی متفاوت آن‌ها را که از دید فرهنگ‌نویسان مغفول مانده یا در آن زمان، رواج نداشته است، روشن سازد. البتّه ذکر این نکته نیز ضروری است که «مرز میان زبان عامیانه و زبان روزمرّه یا زبان روزمرّه و زبان معیار را نمی‌توان به‌دقّت، مشخّص کرد. تعیین مرز آنها اگر محال نباشد، بسیار دشوار است و به هر حال امری نظری و ذهنی است و در عین حال، مرز ثابتی است که پیوسته در معرض تغییر و تحوّل و جابجایی است» (نجفی، ۱۳۷۸: ۷).

لغات و ترکیبات مقالهٔ حاضر به دو قسمت تقسیم می‌شود:

الف- بخشی از لغات و ترکیبات مقالهٔ حاضر در فرهنگ‌ها ثبت و ضبط شده و آل‌احمد آنها را در معانی متفاوت به‌کار برده است. در این بخش، ابتدا معنی فرهنگ‌ها با ذکر مأخذ بیان شده و سپس معنی و مفهومی که آل‌احمد به کار گرفته از منظر علم بلاغت تحلیل شده است:

۱) بزَن بزَن: «(اسم) زد و خورد شدید، کتک‌کاری» (نجفی، ۱۳۷۸: ۱۵۸).

«درست یادم نیست کی دیدمش؛ امّا می‌دانم کجا. در متن بزن بزن اجتماعیّات» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۱۵۰ -۱٤۹).

«... با پرندیّات من، جلسه افتتاح شد و بزن بزن در گرفت؛ یعنی بحث و جدل» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۱٤).

- اینجا به معنی بحث و جدل سیاسی آمده و کنایه از فعل یا مصدر[۱] است. همچنین در شاهد مثال دوم ایضاح بعد از ابهام[۲] است.

۲) پدر(و)مادردار: «دارای اصالت و نجابت خانوادگی، پرورده‌شده در خانوادهٔ آبرومند (مترادف: خانواده‌دار؛ متضاد: بی پدر و مادر)» (نجفی، ۱۳۷۸: ۲۳٤).

«اگر بنویسم که زبان حماسی منظومه‌های پدر و مادردار سال‌های آینده، همین زبان «آخر شاهنامه» است» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۲۹).

- اینجا به معنی محکم و استوار آمده است و کنایه، از نوع «ایماء» است[۳].

۳) تازه به دوران رسیده: «(صفت) که در مدّت کوتاهی به مال و منالی دست یافته باشد (مترادف نوکیسه)» (نجفی، ۱۳۷۸: ۷۱۸).

« ... زبان «فرسی» زبانی است زنده ... اگر بی‌رمقی صدای خجسته خانم می‌گذاشت یا جیرجیر صندلی‌های تالار تازه به دوران رسیدهٔ دانشکدهٔ هنرهای زیبا» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۷).

– اینجا برای تالار و در معنی تازه‌بناشـــده به کار رفته و اســـتعارهٔ مکنیه یا بالکنایه (انسان انگاری) [٤] است.

٤) چوب خورده: [مـأخوذ از چوب خوردن] « تنبیـه‌شـــدن بـا ضـــربـات چوب» (نجفی،۱۳۷۸: ٤٥).

«آن حزب با پیروی او [نیما] شـــروع به جنبش کرد و او که یک عمر چوب خورده بود و طرد شده بود ... در اوراق مطبوعات آن حزب، مجالی یافت» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ٤٧).

– اینجا با توجه به محور همنشینی کلام و آمدن « واو » عطف به معنی محکوم‌شدن، طردشدن آمده و کنایه از فعل یا مصدر است.

٥) خراب شـده: «(صـفت و اسم) جای پست و بی‌ارزش و آزارنده که زندگی آدمی در آن تباه شود» (نجفی، ۱۳۷۸: ٥٤١).

«خیلی‌ها را دیده‌ام که در محیط تنگ این خراب شـــده، بر ســـرِ کارهای هنری، به دیگران حسد می‌برند» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ٤٨ –٤٧).

– اینجا به معنی ایران آمده و کنایه از نوع «ایماء» است.

٦) دست‌پُخت (دستپُخت): غذایی که کسی شخصاً پخته باشد (نجفی، ۱۳۷۸: ٦٤١).

«حقّ قضـاوت را از تو که یکی از چشـندگان این دسـت‌پخت روزگاری، گرفتن و همین حق را به ناز پروردهٔ صـد سال زیر لحاف گرم تاریخ خوابیده دادن! این سلب حق، همان در خور مورّخان» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۸).

– اینجـا به معنی ثمره و نتیجه آمده وکنایه از صـــفت اســـت[٥]. همچنین در محور همنشینی با روزگار استعارهٔ مکنیّه[٦] است. (انسان‌انگاری) است؛ یعنی روزگار انسانی است که دست‌پخت (تلخکامی، حوادث ناگوار) دارد.

۷) دُکّـانـدار(دُکّان‌دار): «آن که به کار فروش پردازد و دکّان را اداره کند (ولی خود، صـــاحـب دکّـان و صـــاحـب ســـرمـایـه نبـاشـــد)» (نجفی، ۱۳۷۸: ٦٧٠).

«از سالی که «افسانه» را منتشر کرد (۱۳۰۰ شمسی) تا کنون ... مصاحبتش تطهیرکننده از لوث غم‌های خرده‌پا بود؛ و قلمش مصحّح کار نورسیدگان و دست آخر –و شاید مهم‌تراز همه– گرده‌اش شـلاق‌خور نیش هر رطب و یابسـی از دکانّداران قافیه‌بند و مدیحه‌سرا» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۳٤).

– اینجا به معنی مُدّعیان شـعر و شـاعری و کسـانی که با شـعر و شـاعری کاسـبی می‌کنند آمده و استعارهٔ مصرّحهٔ مجرّده [٦] است.

۸) دل‌ای دل‌ای [دِلی دِلی]کردن: «کنایه از آواز نرم و حزین خواندن» (نجفی، ۱۳۷۸: ٦۷۲).

«نه، چرا رضـایت بدهم؟ این بابا پیداست که با آنهای دیگر مثقالی هفت صنّار فرق دارد. و گرچه «قولی در ابوعطا» هم دارد؛ امّا شاعر «دلی دلی»کننده نیست» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۲۹).

– اینجا به معنی شـاعری که در وزن و بحر و آهنگ متوقّف شـده و از شاعری فقط به آهنگ آن دلخوش مانده اسـت، آمده و کنایه از فعل یا مصـدر [و تعریض] است.

۹) سـنگین گوشـی [گوش‌سـنگینی]: «دارای قوّهٔ شـنوایی ضـعیف» (نجفی، ۱۳۷۸: ۹۲٤).

«امّا این سـنگین گوشـی در برابر شعر نیما کار یک روز و دو روز نیست» (آل‌احمد، ۱۳۸۹: ٤۹).

– اینجا به معنی بی‌اعتنایی به چیزی (شعر نیما) آمده و کنایهٔ ایماء است.

۱۰) وسـواس‌داشـتن در کار: «توجّه بی‌اندازه و حتّی بیمارگونه به پاکیزگیِ خود و چیزهای پیرامونی خود» (نجفی، ۱۳۷۸: ۱٤۵۹).

« در قلمرو ادبیّات، هنوز تخصّـص کامل به وجود نیامده اسـت ... هول می‌زنیم. پُر می‌نویسیم. کم‌تر وسواس داریم» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ٦٦).

– اینجا به معنی دقّت نظر در نویسندگی آمده و کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۱۱) هواخوردن: «در هوای آزاد نفس‌کشیدن یا گردش‌کردن» (نجفی، ۱۳۷۸: ۱۴۲۹). «به هر صورت «بهار و عروسک» شاهد است که حضرت را از لای طومار رنگین نامه‌ها که باز کردند، فرصت چندانی ندادند که هوا بخورد و دنیای اطرافش را بشناسد و تجربه کند. به او همین قدر مجال دادند که هوا بردارد و بعد تر و نقد پیچیدندنش لای زرورق یک باور» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۳).

– اینجا به معنی محک‌خوردن و نقدشدن آمده و کنایه از فعل یا مصدر و تلویح[۷] است. به نظر می‌رسد هواخوردن طومار (نوشتار)، یعنی دم و نفس منتقد بر نوشتار دمیده شود (بخورد / هوا بخورد) تا معانی نهفته، بهتر ظاهر شود؛ چون لازمهٔ نقد، دم و بازدم‌زدن منتقد است.

۱۲) یاسین در گوش بُلَها خواندن: یادآور ضرب‌المثل «یاسین به گوش خر خواندن» (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۱۹۶۸).

«اگر او [نیما] نبود، هوشنگ ایرانی هرگز جرأت نمی‌کرد که یاسین «اوم–اوم»–«نیبون–نیبون» را همچو افسون هند و شرق مادر –در گوش بلها بخواند– که در «غار کبود»ش دیگ‌ها به پا کردند و بساط آدم‌خواری آفریقای سیاه را» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۳۵).

– اینجا در معنی به تکرار گفتن مطلبی تا تأثیرگذار باشد، آمده کنایه از نسبت[۹] و همچنین تعریض است.

۱۳) یال و کوپال داشتن: «هیکل معمولاً درشت و قوی» (انوری، ج ۸: ۸۵۰۸). «امّا گاهی کلماتی مثل حبر و محبر (ص۱۱) و چکاد (ص۳۷) و بادافره (ص ۴۹) خواننده را به یاد نبش قبری می‌اندازد که کار بزرگان ادباست و اصلاً مربوطی (!) به کار شعر ندارد؛ حتّی حضرت فردوسی و سعدی، با همهٔ یال و کوپالشان، نتوانستند از مردن این کلمات جلو بگیرند» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۳۰).

– اینجا به معنی بزرگی و عظمت آمده و کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۱٤) یک لنگه پا آمدن: «ایستاده بر روی یک پا» (نجفی، ۱۳۷۸: ۱۳۰٤).

«و نکتهٔ آخر این که: حالا وضع با آن زمان فرق کرده‌است که «فرسی» یک لنگه پا آمد وسط گود و تحویلش گرفتیم؛ چراکه علمی بود و در مقابل ملّی‌بازی‌های نصیریان سبز شده بود» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۱۳٦).

– اینجا به معنی دانش و مهارت انجام کاری را داشتن و کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

ب– بخش دیگری از لغات و ترکیبات مقالهٔ حاضر در فرهنگ‌ها ثبت و ضبط نشده و آل‌احمد در معنا و مفهوم عامیانهٔ غیررایج بکار برده است:

۱) آسیاب چیزی به چیزی گشتن: امری به امری وابسته و متّکی‌بودن.

«آسیاب خوزستان درست همچنان نیم قرن پیش هنوز به آب نفت می‌گردد» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۷۸).

– کنایه از فعل یا مصدر است.

۲) آفتاب گرفتن: آرامش داشتن.

«اینجا حکومت‌ها مسلّط باشند تا تو بتوانی در بلوچستان به راحتی آخر عمرت را آفتاب بگیری و تفنّن کنی» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ٤۸).

– کنایه ازفعل یا مصدر و ایماء است.

۳) از ته چاه دادزدن: نرسیدن صدای دادخواهی کسی که از جایی نادرست بلند می‌شود، معادل سوراخ دعا را گم‌کردن.

« مشخصّهٔ دیگر ادبیّات معاصر را ... می‌توان بدبینی دانست ... امّا بیش‌تر، کسانی صاحب این مشخّصه‌اند که بستگی به قدرت‌ها ندارند و در متن مشکلات معاصر دادشان را از ته چاه می‌زنند» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ٦۱).

– کنایه از نسبت و ایماء است.

٤) از دست کسی در نرفتن: لغزش نداشتن.

«نویسنده وقتی شروع می‌کند به نوشتن، اوّلین سانسور خودش است. ملاحظه می‌کند که یک کلمه از دستش در نرود» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۷٦-۱۷۵).

- کنایه ایماء است؛ [همچنین مجاز به علاقهٔ آلیّت[8] که دست را ابزاری برای نوشتاری بی‌خطا و لغزش پیش چشم داشته است].

۵) از دور: از نظر کسانی که از دور شاهد امری یا موضوعی باشند.

« نیما زندگی این روزهای خود را یک جا این طور خلاصه کرده است: «در تهران می‌گذرانم. زیاد می‌نویسم. کم انتشار می‌دهم و این وضع مرا از دور تنبل جلوه می‌دهد» (آل‌احمد، ۱۳۸۹: ۳٦).

- مجاز به علاقه حال و محل یا ظرف و مظروف[9] از شاهدان و گواهان این سستی و تنبلی است.

٦) از عرش افتاده: نازل شده، ممتاز و معجزه‌گون، معادل از دماغ فیل افتادن.

«این یک حرکت سیاسی بود ... که حکایت می‌کرد که بندگان خدایی در آفریقا راه افتاده‌اند و دارند حکومت‌های نوع جدیدی تأسیس می‌کنند که در بند هیچکدام از آن مقرّراتی که از عرش اعلای قراردادهای «ژنو» افتاده نیستند» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱٦۷).

- کنایه از صفت و تعریض است به قراردادهای ژنو؛ همچنین ترکیب « عرش اعلای قراردادهای ژنو» اضافهٔ تشبیهی [12]است.

۷) از کدخدا، کدخداتربودن: قدرتی افزون داشتن.

«آن وقت چنین آدمی [در داستان گاو ساعدی] که حتّی از کدخدا، کدخداتر است در آخر کتاب از ده می‌گریزد» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ٢٤).

- کنایه از فعل یا مصدر است.

۸) اســـتخوان پدر کســـی را از گور در آوردن و ســـوزاندن: اثری از کســـی باقی نگذاشتن، محو و نابودن کردن کسی.

« ... وقتی دری به تخته می‌خورد و مخالف، معجزه‌وار به قدرت می‌رســـیده، تمام رشـته‌های پیشـینیان را پنبه می‌کرده که هیچ؛ اسـتخوان پدرهاشان را هم از گور در می‌آورده و می‌سوزانده» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲۳٤).

– کنایه از فعل یا مصدر است[۱۰ و ۱۱].

۹) باد زیر دنبهٔ کســـی کردن: کســـی را دچار توهّم کردن، معادل هندوانه زیر بغل کسی گذاشتن.

«چنـد ســـال پیش زنـده رودی این دکـان را بـاز کرد و چون حُمقای فرنگ گمان کرده‌اند که غیر از لاتین هر خط دیگری نوعی طلسـم و بخت گشـای «اگزوتیسـم» است ... ناچار باد زیر دنبه‌اش کردند» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۵۳).

– استعارهٔ مکنیّه یا بالکنایه (حیوان انگاری) است.

۱۰) خود را باز نکردن: افکار و باورهای خود را بازگو نکردن. «سه تا پاکستانی هم بودند که می‌روند زیارت مشـــهد. چاق ســـلامتی و گپی مختصـــر به فارســـی؛ امّا خودشان را باز نمی‌کردند» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲۵۹).

– کنایه از فعل یا مصدر و تلویح است (خود را باز نکردن = خود را نشان ندادن = قصـــد و نیّـت خود را آشـــکار نکردن = افکار و باورهای خود را بازگو نکردن). همچنین استعاره مکنیّه (طبیعت‌انگاری) که وجود اشخاص را کتاب یا صندوقچه‌ای دانسته است که اندیشه‌های خود را از آن نشان نمی‌دادند.

۱۱) بته گذاشتن به تنور خصوصی (خود): رونق دادن به کار خود، معادل لحاف بر سر / روی خود کشیدن.

« ... اینجا نه مثل یوگسلاوی ... و نه مثل هند [است] از «یونسکو» گرفته تا «فائو» و همهٔ دیگر تأسیسات فرهنگی و سیاسی غرب وقتشان صرف بته گذاشتن بشود به تنورهای خصوصی» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲٦).

– کنایه از فعل یا مصدر وتلویح است؛ (بتّه گذاشتن به تنور خود =خود را گرم کردن = رسیدگی و توجّه به خود = رونق دادن به کار خود).

۱۲) به آب چیزی جَستن (پریدن): خود را به چیزی یا جایی رساندن، تغییر موقعیت دادن و از موقعیّت جدید استفاده مناسب کردن.

««قرنطینهٔ» فریدون هویدا هم به فارسی در آمد ... و در زمانی که حضرت اخوی صدر اعظم حکومت است و خود او به وَردستی وزارت خارجه آمده؛ یعنی که از کرسی حکومت به آب ادبیّات جستن؟» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲۲٤).

– کنایه از فعل یا مصدر و تلویح است؛ (با استخدام غیر تشبیهی[۱۲]، مصدر جستن در دو مفهوم به کار رفته است: ۱) از کرسی حکومت جستن در معنی اوّل؛ و ۲) به آب ادبیّات جستن در معنی دوم).

۱۳) بی‌خدای ناکرده: انتظار اتّفاقی که به امر خدا باید واقع شود.

«مثلاً که اگر (بی‌خدای نکرده) اتّفاق سویی برایتان افتاد، خبر را به که بدهیم؟» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۹۸).

– کنایهٔ تعریض است. همچنین تناسب گریزی[۱۳] در مفهوم خدای کرده (منفی / بی × منفی / نا = مثبت).

۱٤) پر و بال خود را بستن: دست از کار و فعّالیّت کشیدن.

«فرسی خیلی زود پر و بال خودش را بسته و روی تخم نشسته» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۳).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است؛ همچنین استعارهٔ مکنیّه (حیوانانگاری) که بهمن فرسی را همچون پرنده‌ای / حیوانی دانسته است.

۱۵) تخت سینهٔ کسی زدن: با کسی مخالفت کردن، مانع کسی شدن.

« ... معماران معاصـر ... با سـلاح معلوماتی از کتاب‌های منتهاالیه غرب می‌خواهند بروند در خودمانی‌ترین محافل یک جماعت شـرقی. ... ولی مواظب باشید که مردم تخت سینه‌تان نزنند» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۳۲).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۱٦) جای خود را تنگ دیدن: از جانب کسی یا موضوعی احساس مزاحمت کردن.

«اگر از این مشتی که در تاریکی انداخته‌ای جرقّه‌ای پرید ... همه وحشتشان می‌گیرد ... ناچار استادان و جا سنگینان جای خود را تنگ می‌بینند» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۱۵).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۱۷) جایی را گرفتن: به مقام و رتبه‌ای رسیدن.

« ... آخر جوان، مـا کـه نیـامـده بودیم با این حرف‌ها جایی را بگیریم یا به جایی برسیم» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۹٦).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۱۸) جایی زیر پای کسی یا کسانی بودن: جایی را تحت سلطه و اختیار داشتن.

«و حالا نوبت «ایتال کنسـولت» اسـت در این سـمت‌ها و از مکران تا زابل زیر پای ایشان» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲٦۲).

– کنایه از فعل یا مصدر است.

۱۹) جزو سی و یکم: زاید و اضافه.

« ... «کلام» بار فرهنگی دارد و وسـیلهٔ القای معنی اسـت و زیبایی صـوری‌اش جزو سی و یکم است» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۵۳).

– کنایه تلویح اسـت؛ (جزو سی و یکم = افزونی از سی جزء قرآن = زاید و اضافه بودن)

۲۰) چشم گشاد شدن: دقّت‌کردن و متحیّرشدن.

«هرچه برایش [نیما] بگویید، چه دروغ و چه حسابی و چه ناحسابی، چشم‌هایش گشاده می‌شود» (آل‌احمد، ۱۳۸۹: ۳۹).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۲۱) چوب به گرده کسی زدن: تنبیه‌کردن کسی.

«از سالی که «افسانه» را منتشر کرد (۱۳۰۰ شمسی) تا کنون، نیما پیشوای شعر معاصر بوده‌است ... هر خطایی که از هر پالان دوزی سرزد –به گمان این که اهل این بخیه‌است– چوبش را به گردهٔ او زدند» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۳٤).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۲۲) چیزی را به دُمب(دُم) چیزی یا کسی بستن: چیزی را ادامه چیزی دانستن، چیزی را به کسی نسبت دادن.

«و می‌خواستند مشروطیّت صوری سوم را یکسره ببندند به دمب کوروش و اردشیر» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲۰).

۲۳) روشن‌بودن حساب: موضع‌گیری آشکار و شفاف.

«اینها را می‌گویم تا حساب‌ها روشن باشد» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲۲۵).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است. حساب پاک است از محاسبه چه باک است (ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۸۳٤).

۲٤) حضرت: آقا به لحن تحقیر و استهزا، کسی که شایستگی لازم برای کاری را نداشته باشد.

«به هر صورت «بهار و عروسک» شاهد است که حضرت را از لای طومار «رنگین نامه»ها که باز کردند، فرصت چندانی ندادند که هوا بخورد» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۳).

– استعارهٔ تهکمیّه یا ریشخند (مجاز به علاقهٔ تضاد)[۱٤].

۲۵) خداخدا سال: سال‌های بسیار.

«از شـــما چه پنهان با «بهار و عروســک» یک بار دیگر دیدم که چرا خداخدا ســال است که ما همه‌اش شعر داریم» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۸).

–مجاز و علاقهٔ لازمیّت و ملزومیّت[۱۸] ؛ (خدا = عظمت = کثرت)

۲٦) خراب: (صفت) بیماری چشم.

« ... زاهدانی‌ها یا بلوچ‌اند با شـالمه‌ای به سر و شلواری به قول شمس عین شیردان گوسفند و با چشم‌های ایضاً خراب» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲۵۹).

–اسـتعارهٔ مکنیّه یا بالکنایه (شی انگاری) که چشم را مانند شی ای فرض کرده که خراب و معیوب است .

۲۷) خود را زیر پر و بال کسی کشیدن: خود را تحت‌الحمایهٔ کسی قرار دادن.

«امّا هنوز هم نتوانســته‌ام بفهمم که چرا آن کار را کرده‌ام؟ ... و چون به اندازهٔ کافی نشـنیده یا نخوانده بودم، عصبانی شده بودم؟ یا خواسته بودم خودم را زیر پر و بال او بکشم؟ » (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۱۲).

– کنایه از فعل یا مصـدر و ایماء است؛ همچنین استعارهٔ تمثیلیه[۱۵] (نویسنده خود را جوجه و حامی خود را مرغ انگاشته است).

۲۸) خود را فروختن (به چیزی): ارزش و شخصیّت واقعی خود را به چیزی اندک وابسته کردن.

«آن چه مسـلّم است، این که هنوز یک نویسنده یا شاعر –اگر نخواهد خودش را به تیراژهای بزرگ بفروشد– نمی‌تواند از قلمش نان بخورد» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ٦۳).

– کنایهٔ ایماء است؛

اگرچه دوست به چیزی نمی‌خرد ما را　　به عالمی نفروشیم مویی از سر دوست

(حافظ، ۱۳٦۲ : ۱۳۸)

۲۹) خیال خود را راحت کردن: تصمیم خود را گرفتن.

« ... مسلّماً مبنای شکّ هدایت «فناء فی الله» و وصول به عالم بقا نیست که عرفا از آن دم زده‌انـد. در این باره او خیال خود را راحت کرده اســـت» (آل‌احمد، ۱۳۸۹: ۱۸).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۳۰) در لاک چیزی ماندن: فقط به یک موضـوع پرداختن، محدود و محصور ماندن در چیزی.

« ... از هدف‌های نهضـت سـیاهان گفت ... و این که چرا تنها در لاک بحث سیاه و سفید درمانده‌اند» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۰۱).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۳۱) درست شد؟: نتیجه همین شد. قبول دارید؟

«اگر در دانشـگاه روشـن بشـویم و بعد متشـکّل بشـویم، بهتر است تا در دانشگاه روشـن نشـده باشـیم و متشـکّل بشـویم و بعد بپراکنیم. همانطور که ما پراکندیم. درست شد؟ مختصر ومفید» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۹۳).

– از منظر علم معانی، پرسـش در معنای تأکید و تقریر خبر و جلب توجّه[۱۶] اسـت؛ (درست شد؟ = درست شد.).

۳۲) دست گذاشتن روی چیزی: تمرکز و توجّه کردن بر چیزی.

«یک مبلّغ معمولاً دســـت می‌گذارد روی عواطف جماعات کثیر» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۵۹).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۳۳) دل توی دل کسی آمدن: شجاعت پیدا کردن.

«[شکتور گفت]: حس می‌کردم با این عمل سپورا دل تو دلم میاد» (آل‌احمد، ۱۳۸۹: ۱۲۷).

– کنایه تلویح است؛ (دل توی دل کسی آمدن = دلی افزون داشتن = جرأت «دل» در دل کسی آمدن = شجاعت پیدا کردن).

۳٤) دُم کسی یا چیزی را قیچی کردن: مانع از فعّالیّت کسی یا چیزی شدن.

«این بود که در دورهٔ پیش از شهریور بیست، دُمش را قیچی کردند» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱٤۰).

– کنایه از فعل یا مصدر و تعریض با زیرساختی از طنز است. همچنین استعاره مکنیّه (حیوان انگاری) که به طور ضمنی دُم را برای انسان فرض کرده است.

۳۵) دمب روباه بودن: بی‌پایه و اساس بودن، فریبنده بودن.

««بهار و عروسک» انبانی است و فرسی آن را از یک باد انباشته. باد یک باور. حتّی معشوقه دمب روباه است و از چنین تک‌گویی‌هایی چگونه می‌توان نمایش ساخت؟» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱٦).

– کنایه از فعل یا مصدر و تعریض است. روباه نماد فریب است و نویسنده با تشبیه بلیغ، معشوقه را ظاهراً زیبا و فریبنده دانسته است و نقش او را در نمایشنامه بی‌پایه و اساس و فریبنده دانسته است. همچنین مجاز به علاقهٔ کلیّت و جزئیّت[۱۷] که می‌توان از دُم روباه (جزء)، خود روباه (کل) را که نماد فریبندگی است در نظر آورد.

۳٦) دورتر: متفاوت‌تر.

«همکار پاکستانی‌مان علیا مخدّره‌ای بود ... که فارسی هم می‌دانست و گاهی گپی می‌زدیم به فارسی‌ای دورتر از افغانی» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۰۳).

– کنایه از صفت و تلویح است؛ (دورتر = کهن‌تر = متفاوت تر «نسبت به جدید بودن»).

۳۷) دهان بسته بودن: کم حرف بودن.

«این سپورها شاید بدبخت‌ترین موجودات جهان بودند. معمولاً کم حرف و دهان بسته بودند» (آل‌احمد، ۱۳۸۹: ۱۱۵).

– کنایه از صفت است؛ همچنین مجاز به علاقهٔ حال و محل یا ظرف و مظروف، ذکر محل (دهان) و ارادهٔ حال (زبان) و مجاز به علاقهٔ آلیّت که زبان، ابزار حرف و سخن است. همچنین نویسنده با آوردن «واو» از ایضاح بعد از ابهام استفاده کرده است.

۳۸) ذکر گرفتن: شروع‌کردن به کاری بیهوده و نابجا.

«به این می‌اندیشم که وقتی این همه کارهای بدیعی نکرده مانده، چه لزومی دارد که تو قلم بزنی؟ آیا فقط برای این که می‌خواهی فرقی قائل باشی میان خودت و این دکّاندارهای کرمانی ... نه کاری می‌کنند نه مشتری دارند و نه حتّی ذکر می‌گویند؟ ... و آنوقت این ذکری که تو گرفته‌ای؟ و تازه برای کدام مشتری؟» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲۳۷–۲۳٦).

– کنایه از فعل یا مصدر است. اگرچه ذکر و ورد کاری نیکوست لیکن باید در جایگاه مناسبی بکار برد.

آن یکی در وقت استنجاء بگفت — که مرا با بوی جنت ساز جفت
گفت شخصی خوب ورد آورده‌ای — لیک سوراخ دعا گم کرده‌ای
(مولوی، ۱۳۷۵، ج٤: ۱۱۱)

۳۹) راه به جایی نداشتن: اجازه و توان ورود نداشتن.

«و آنوقت تو از خود آن اروپا آمده‌ای که این همه درباره‌اش چیز شنیده. آن هم از دهان مرد تهرانی و او که حتّی به تهران راه ندارد، حالا خودِ اروپایی را زیر کرسی خانه‌اش مهمان کرده» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ٦۱).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

٤٠) راهی نبودن: مسافتی طولانی نبودن، نزدیک بودن، راه چندانی نبودن.

«بـه نفری چهـار تومن یکســـره آمـدیم. راهی نیســـت. در حـدود تهران تا کرج» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲۳۸).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

٤١) رفتن: صادر شدن، هدر رفتن.

«من فعلاً در ســرزمینی زندگی می‌کنم که ســالی صد ملیون نفتش به اجبار می‌رود و دیگر قضایا» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۹۲).

– استعارهٔ تبعیّه (استعاره در فعل [۲۲]) است.

٤٢) روفتن: تخلیه‌کردن.

« ... دو آبادی عرب‌نشـین را که در محل بوده است، قبلاً خریده‌اند و از بُن روفته و اهالی را مرخّص کرده» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۸۵).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

٤٣) رویِ چیزی گذاشتن: اضافه‌کردن به چیزی.

« ... یک روزه حکم انتقال به محل کار سابق را دادند به دست یکی‌یکی شاگردها و کلاس‌ها بسته شد. مرا هم گذاشتند روی آن‌ها» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ٢١٤).

– استعارهٔ مکنیّه یا بالکنایه (شی انگاری) است . که نویسنده خود را مانند شی ای تصور کرده که قابل جابجایی است.

٤٤) روی تخم نشستن: روی چیزی متمرکز شدن.

«فرســی خیلی زود پر و بال خودش را بسته و روی تخم نشسته» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۳).

– کنایه از فعل یا مصـدر است؛ همچنین تشبیه تمثیل [۲۳] که نویسنده بهمن فرسی را مانند پرنده و فعالیّت او را مانند تخم تصوّر کرده است.

٤٥) روی کار آمدن: رونق یافتن.

«می‌شود گفت که اگر از تآتر ایرانی منظور این باشد که واقعاً نمایشنامهٔ ایرانی بیاید روی کار ... در ایران فعلاً دو جور تآتر هست» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۷٤).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

٤٦) ریسیده شدن: رشته‌رشته شدن.

«عراق به عنوان یک مملکت مسلمان و با زبان عربی، عراق است نه با آن سابقه‌ها که پوسیده و ریسیده» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۷۰).

– کنایه از فعل یا مصدر و تلویح است؛ (ریسیده شدن = رشته‌رشته شدن = از هم پاشیده شدن = نابود شدن).

٤٧) رئیس: تکیه کلامی معادل جناب، آقا، حضرت آقا.

«نه رییس! ما که این کاره نیستیم. «غرب‌زدگی» باید چشمت را باز می‌کرد» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۰).

«سرنوشت من و تو این است رییس! که روز به روز داناتر بشویم و روز به روز دوزخ خودمان را داغ‌تر کنیم» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۸٤).

– استعاره تهکمیّه یا ریشخند (مجاز به علاقهٔ تضاد).

٤٨) زاویه برداشتن: فاصله گرفتن از حالت عادی، بی روح و احساس شدن، تصنّعی شدن.

«[بهمن محصّص] چهره‌سازی هم کرده است ... آدم‌هاش از سنگ و به فشار زاویه برداشته، یا از منگنه درآمده، یا جلوی دوربین چشم سرکار، برای حفظ آبرو «پز» گرفته» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۱۵۳).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۴۹) به چیزی زدن: شباهت داشتن، تمایل داشتن.

«در این فوت و فنی که ساعدی به کار برده اگر سادگی دهاتی گاهی به حماقت می‌زند ... . به همان علّت است که ساعدی با ایشان فقط نشسته» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲۲).

– کنایه ازفعل یا مصدر است.

۵۰) زیر بال و پر کسی رفتن: تحت حمایت کسی قرار گرفتن.

« [پیرفرانک] «مالرو» را از همان دوران جوانی و سال‌های «وضع بشری» نوعی اشرافیّت تازه به دوران رسیدهٔ ادبی می‌دانست که عاقبت، روزگاری باید زیر بال و پر حضرت دوگل برود» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۲۵۲).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است؛ همچنین استعاره تمثیلیّه که نویسنده خود را جوجه و حامی خود را مرغ انگاشته است.

۵۱) زیر پای کسی خالی بودن: پشتوانه نداشتن.

««سفر شب» نمونهٔ حساب شده‌ای است و گرچه زیر پاش خالی» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲۲۹).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۵۲) زیر پای کسی لَق بودن: پشتوانه نداشتن.

«و حاصل این، جمع خیلی متعارفی؟ ... این که زیر پای حضرت «فرسی» لق است» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۷).

«برداشت بچّه محصّلانه‌ای از نیهیلیسم جوانی این ولایت. با همهٔ زیر پاهای لق و آسمان‌های خالی و دیوارهای ریخته» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲۲۱).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۵۳) زیر و رو کردن: بررسی و تحقیق کردن.

«هر یکی دو هفته‌ای، یکی از این کتاب‌ها را زیر و رو می‌کردیم» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۰۷).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

٥٤) سر سفرهٔ کسی نشستن: مدیون کسی بودن.

« ... گرچه خود [فردوسی] بر سر سفره‌ای نشسته که دقیقی بازش کرده بود» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۳۹).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۵۵) سر کسی به آخور چیزی بندبودن: وابسته به چیزی بودن.

«می‌بینی که روشنفکرِ ملّت نجیب همیشه سرش به همین آخور بند بوده» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۳۵).

– کنایه از فعل یا مصدر و تعریض است به روشنفکرِ وابسته.

٥٦) سرِ کسی سلامت بودن: (در مقام تمسخر) سر کسی سلامت نبودن، نابودشدن.

«و سلامت باد سرِ این شرکت فرش که به جای تجدید نظری در شرایط عادی بازار کار، آمده عین همان شرایط را پذیرفته و شده یار و یاور استثمار» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲٤۸).

– کنایه از فعل یا مصدر و تعریض است؛ همچنین استعاره تهکمیّه یا ریشخند (مجاز به علاقهٔ تضاد) و مجاز به علاقه کلیّت و جزییّت که از سر (جزء) وجود (کل) را اراد کرده است.

۵۷) سرسیری: زرق و برق، رفاه ظاهری.

«و سر آنها سلامت که شیفتهٔ حرف و سخن سرسیری شهرها شده‌اند! » (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۱۳٦).

*کنایهٔ تعریض است به کسانی که شیفتهٔ رفاه ظاهری در شهر هستند.

۵۸) سرِکلاف دست کسی آمدن: اصول اوّلیهٔ یک مطلب یا یک کار برای کسی مشخّص و روشن شدن.

« از [کتاب] «جهانی بین ترس وامید»، فقط چند جمله‌ای نقل می‌کنم. باید فکرت را برای فهمیدنش به کار بیندازی ... و آن وقت سرِ کلاف که به دستت آمد، تازه خواهی فهمید که عجب غمنامه‌ای است» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۲۳).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۵۹) سنگین آمدن: دشوار و سخت‌بودن پذیرفتن مطلبی.

«آنچه در این مقدّمه زشت است و بر این شاگرد قدیمی آن حضرت سنگین آمد، این بود که دیدم حضرت پور داود گویا خود را مأمور می‌داند که «کستی» به میان فردوسی ببندد» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۳۸).

– حس آمیزی[۲۴] و استعارهٔ تبعیّه (استعاره در فعل) است.

٦۰) علامت کسی روی پیشانی چیزی خوردن: چیزی به نام کسی معروف بودن.

«و ... راجع به نثرتون، اون نثری که علامت آل‌احمد، رو پیشونیش خورده» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۹۲).

– استعارهٔ مکنیّه یا بالکنایه (انسان انگاری) که شهر آتن را مانند انسانی انگاشته که دارای سنّ و سال است.

٦۱) عُمر نداشتن: قدمت نداشتن.

«بد نیست بدانید که در سال ۱۳۸٤ میلادی، آتن امروزه، دهکدهٔ کوچکی با دو هزار جمعیّت بیشتر نبود و شهر جدید آتن ۱۵۰ سال هم عمر ندارد» (آل‌احمد، ۱۳۸۹: ۷٦–۷۵).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

٦۲) غم نبودن: مشکل نداشتن، عیب و ایراد نداشتن.

«حالا اگر هم «ســـاعت بزرگ» مهدی اخوان ثالث، تو را به یاد ناقوس نیما بیندازد، غمی نیســت و ترسی. درست است که هر دو یک چیز را می‌گویند؛ امّا این دومی، به آینده نزدیک‌تر اســت و دِین سنگین‌تری بر دوشش خواهد گذاشت » (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۲۹).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

٦٣) فکر روی هم گذاشتن: همفکری کردن.

«بعد فکرهامان را گذاشـتیم روی هم و به این نتیجه رسـیدیم که شاید به اعتبار دو ســه گرده نانی بوده اســت که روزگاری از این قلم به دجلهٔ مردم‌شـــناســـی افتاده بوده‌است» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۱۷۵).

– اسـتعارهٔ مکنیّه یا بالکنایه (شـی انگاری) که فکر را مانند شـی ای تصور کرده که قابل جابجایی است.

٦٤) قابل هضم: قابل قبول.

« ... دربارهٔ محمّد مســـعود چیزهایی نوشـــته بودید که برای ما قابل هضـــم نبود» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۸۸).

– استعارهٔ مکنیّه یا بالکنایه (مادّه انگاری) که نوشته را مانند غذایی فرض کرده که هضم می شود.

٦٥) کار کسی را خراب کردن: برنامه‌ریزی و هدف‌گذاری کسی را از بین بردن.

«منهـای لباس‌های چروکیدهٔ دهاتی (و البتّه قر و اطوار علیا مخدّرات تبلیغاتچی ...) ... و دیوارهای پرده‌ای که کار حضرات را خراب می‌کرد جمعاً بدک نبود» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲۵–۲٤).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

٦٦) کاری به کار چیزی نداشتن: بی‌توجّهی کردن و اهمّیت ندادن به چیزی.

«این بود که نامهٔ سرگشاده‌ای به او نوشتم هتّاک و سیاست‌باف ... و او جوابی به آن داد که برای خودش شعری بود با همان نثر معقّد و اصلاً کاری به کار سیاست نداشت» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ٤۳).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

٦۷) کسی را وسط گود کشیدن: کسی را در کاری با خود همراه کردن.

« ... متخصّص بود ... در شناخت آدم‌ها و این که چه جور بکشدشان وسط گودِ بحث» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۰۸).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

٦۸) گز جایی یا کسی را به دست داشتن: ملاک و معیار چیزی را دانستن.

« ... روشنفکران پاکستانی اوّل با توجّه به غرب، صاحب مدّعیات فراوانند و مدام گز آن سمت‌ها را به دست دارند» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۰۳).

– مجاز به علاقهٔ آلیّت است.

٦۹) گوشهٔ اسکناس را نشان دادن: وعدهٔ رشوه به کسی دادن، طمع کسی را برانگیختن، معادل سر کیسه را شل کردن.

« ... اگر گوشهٔ اسکناس را نشان نداده بودیم، دکّاندار ده هم راهمان نمی‌داد؟» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ٦۲).

– کنایه از فعل یا مصدراست.

۷۰) ماشین‌زدگی: آفت ناشی از ماشین (صنعت).

«حرف حساب «بهار و عروسک» این که در این عرصات بی‌ملاکی و ماشین‌زدگی و تنهایی، بندهٔ خدایی است (روشنفکر) و می‌خواهد به عشق پناه ببرد» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۵).

– کنایهٔ تعریض است. از آنجا که ماشین نمادی از تمدّن غربی است به نظر می‌رسد ماشین‌زدگی با توجّه به سیاق عبارت نوعی غرب‌گرایی باشد؛ همچنین استعارهٔ تبعیّه (استعاره در فعل) در فعل زدن است.

۷۱) مشت توی/در تاریکی زدن/انداختن: کار بدون نتیجه انجام دادن، معادل تیر در تاریکی انداختن.

«ب. سؤال بعدی اینه که تا چه حدّی انتقاد توی کارای بعدیتون تأثیر می‌کنه ...؟ آل‌احمد. می‌تونم بگم که به اندازهٔ یک اپسیلون بیشتر نیست. یعنی ما مشت توی تاریکی می‌زنیم، رییس»! (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۱۰۷).

– کنایه از فعل یا مصدر است و نویسنده به جای تیر در محور جانشینی کلام از لفظ مشت استفاده کرده است.

۷۲) مشت روی سینی مسی زدن: (در مقایسه با مشت روی نمد زدن) کار با نتیجه انجام دادن.

«**ب**. معتقدین به این که باشد؟ [انتقاد] آل‌احمد. شک نیست من از خدا می‌خوام مشت روی سینی مسی بزنم، نه روی نمد» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۱۰۷).

– کنایه از فعل یا مصدر است. همچنین تشبیه تمثیل در مورد ضرورت وجود انتقاد.

۷۳) معلّق زدن: اظهار وجود کردن.

«چه دعویها کرده‌ایم و چه معلّق‌ها زده‌ایم و اکنون باز برگشته‌ایم به خانهٔ اوّل» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱٤۷).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۷٤) منبر رفتن: سخنرانی کردن، وعظ و نصیحت کردن.

«و منبر رفتنم برای شمس که اگر سیم چهارم سه تار را سیم «مشتاق» می‌گویند به ابتکار این باباست [مشتاق علیشاه] که اینجا خفته» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲۳۳).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است. همچنین مجاز به علاقه آلیّت (منبر ابزاری برای سخنرانی است).

۷۵) میان گود بودن: در کار یا موضوعی درگیر بودن، در مرکز کار یا موضوعی قرارداشتن.

«صرف نظر از این سهل‌انگاری بَدَوی که شاید محملی است برای آوازه‌خوانی درحمّام خلوت. نویسندهٔ مقاله، بینش تندی دارد و گاهی برداشت‌هایی می‌کند که از ما که میان گودیم، بر نمی‌آمده است» (آل‌احمد، ۱۳۸۵: ۱۹۷).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۷٦) می‌بخشید: تکیه کلامی دال بر نپذیرفتن سخن یا کار دیگران (باید در اول کلام ذکر شود و در نثر آل‌احمد در آخر آمده است).

«و حضرت «آزبورن» که این اداها را درآورده، ... مردی بود از جنگ برگشته و صاحب کیا بیا برای خیل معشوقان مرد ندیده (و تازه اینها عشق نیست «اروتیسم» است، می‌بخشید)» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۵).

– کنایهٔ تعریض است به کسانی که سخن یا کارشان را نپذیرفته است. همچنین از منظر علم معانی کاربرد جمله عاطفی در معنای استهزا و تحقیر است[۱۹].

۷۷) نوحهٔ چیزی را خواندن: سخن خود را مانند نوحه تکرار کردن.

«و جفتِ محترم ما در متنِ این واقعیّت سهمگینِ کوچه، بی‌خیال، نوحهٔ آن تثلیث خود را می‌خواندند» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۳).

– کنایه از فعل یا مصدر است.

۷۸) نوک سر: فرق سر.

«و بعد هم خدمهٔ مسافرخانه که زن‌ها هستند. چادر به نوک سرشان آویخته و چه شلخته» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲۳۸).

– استعارهٔ مکنیّه (طبیعت انگاری) که نوک را مجازاً قلّه دانسته از این رو سر (مشبّه) را مانند کوه (مشبّه به) تصوّر کرده و فرق سر را قلّهٔ آن کوه در نظر آورده است.

۷۹) نوک دماغ: حداقل دور اندیشی، کسی که فقط تا دماغ خود را می بیند و نه بیشتر.

«آن بار به قصد تحصیل در بیروت می‌رفتم که آخرین حدّ نوک دماغ ذهن جوانی‌ام بود» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ٦٧).

– کنایهٔ تعریض است به خود نویسنده.

۸۰) وا اسلاما گفتن: با ذکر اسلام از دست رفت، خود را مدافع اسلام نشان دادن.

«نه گمان کنید که دارم آخوند بازی می‌کنم و وا اسلاما ... نه» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲۸).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۸۱) والله: تکیه کلام برای شروع سخن.

«والله چند نفر هستند که هی می‌نویسند «سمبل»سازی. من این را نمی‌فهمم» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۷۸).

– از منظر علم معانی، جملهٔ عاطفی در مقام جملهٔ خبری برای شروع سخن (چه عرض کنم) به کار رفته است[۲۰]. اگرچه لفظ والله در معنی سوگند به کار می رود؛ امّا نویسنده در محور جانشینی کلام ، معنی متفاوتی از آن را اراده کرده است.

۸۲) هرزه بودن: مستهجن بودن.

« ... «خودِ» میرای هدایت، نشست و مسخرگی کرد و رو پوشاند و متلک گفت و به آن چه هرزه‌تر بود دست زد» (آل‌احمد، ۱۳۸۹: ۹).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است.

۸۳) یخهٔ/یقهٔ کسی را گرفتن: کسی را گرفتار کردن.

« ... گمان کردم که دارد بندهٔ یک تعبیر می‌شود؛ امّا بعد دیدم که سنگینی بار «کلمه» دارد یخه‌اش را می‌گیرد» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۱۸).

– کنایه از فعل یا مصدر و ایماء است .

۸٤) یخهٔ/یقهٔ کسی را گرفتن: انتقاد کردن از کسی، محکوم کردن کسی.

«و این هم اشاره‌ای برای نادر ابراهیمی ... که در ارزیابی جداً سرسری‌اش ... یخهٔ نویسندگان را گرفته بود» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ۲۲٦ پاورقی).

– کنایه از مصدر و ایماء است.

۸۵) یک: تکیه کلامی دال بر تأکید.

«ومن و برادرم تعجّب می‌کردیم که یک دکتر و چنین معدهٔ بی‌نظمی!» (آل‌احمد، ۱۳۵۷: ٦۰) .

– کنایهٔ تعریض است. معده دکتر باید منظّم باشد نه بی‌نظم. همچنین آمدن «واو» بعد از کلمهٔ دکتر استبعاد و شگفتی را می‌رساند.

من و انکار شراب این چه حکایت باشد غالباً این قدرم عقل وکفایت باشد

(حافظ، ۱۳٦۲: ۳۲٤)

یافته‌های پژوهش حاضر از ۹۹ مدخلی که در قسمت‌های الف و ب ارائه شد در جدول ۱ آمده است.

همانگونه که مشاهده می‌شود، کاربرد کنایه در مداخل بررسی شده، سهم چشمگیری دارد و «تعبیرات محاوره‌ای و کنایات سرشار از معنی؛ امّا کوتاه، زبان را از مرگ تدریجی و پژمردگی می‌رهاند ... گاه چنین به نظر می‌رسد که به حق، هیچ تعبیر دیگری در نوشته‌های غنی [آل‌احمد]، جای این تعبیرات و کنایات را نمی گیرد» (اسحاقیان، ۱۳۸۵: ۸۲–۸۱). شاید این نکته از آنجا سرچشمه می‌گیرد که «واژگان پدیدآورندهٔ بعضی کنایه‌ها، کوچه‌بازاری و عامیانه‌اند. هر روز که از زندگی بشر می‌گذرد، دربارهٔ آنچه که معتنابه زندگی اوست با واژه‌هایی که بر زبان اوست کنایه می‌سازد و این

کنایه‌سازی یا به ذوق و بلاغت او بر می‌گردد و یا به رعایت مصالح سیاسی و اجتماعی و ... » (میرزانیا، ۱۳۷۸: ۸۹۹).

آل‌احمد به عنوان نویسنده‌ای که از زبان عامیانه برای بیان مقاصد خود سود می برد از این قاعده مستثنی نیست و در مقالات خود که در پژوهش مقالهٔ حاضر بررسی شده است هم به جهت ذوق و بلاغت خویش و هم به خاطر رعایت مصالح سیاسی و اجتماعی از کنایه‌سازی نهایت بهره را برده است.

جدول ۱- جملات پرسشی

عنوان بلاغی	تعداد
پرسش در معنای تأکید و تقریر خبر و جلب توجّه	۱
پرسش در مقام جملهٔ خبری	۱

جدول ۲– تشبیه

عنوان بلاغی	تعداد
اضافه تشبیهی	۲
تشبیه تمثیل	۲

جدول ۳ – استعاره

عنوان بلاغی	تعداد
استعاره مکنیّه یا بالکنایه	۱۱
استعاره مصرّحه مجرّده	۱

استعاره تبعیّه (استعاره در فعل)	۳
استعاره تهکمیّه	۳
استعاره تمثیلیّه	۲

جدول ٤ – مجاز

عنوان بلاغی	تعداد
مجاز به علاقهٔ کلیّت و جزییّت	۲
مجاز به علاقهٔ لازمیّت و ملزومیّت	۱
مجاز به علاقهٔ آلیّت	٤
مجاز به علاقهٔ حال و محل یا ظرف و مظروف	۲

جدول ٥ – کنایه

عنوان بلاغی	تعداد
کنایه از فعل یا مصدر	۵۸
کنایه از صفت	٤
کنایه از نسبت	۲
کنایه تلویح	۸
کنایه ایماء	٤٥
کنایه تعریض	۱۳

جدول ٦ - اطناب

عنوان بلاغی	تعداد
ایضاح بعد از ابهام	۳

جدول ۷ – روش تناسب

عنوان بلاغی	تعداد
تناسب گریزی	۱
حس آمیزی	۱

جدول ۸ – روش ایهام

عنوان بلاغی	تعداد
استخدام	۱

نتیجه‌گیری

لغات و ترکیبات این مقاله از سه کتاب آل احمد؛ « هفت مقاله» ، « کارنامهٔ سه ساله (۱۰ مقاله)» و « ارزیابی شتاب زده (۱۸ مقاله)» استخراج شده است. این لغات و ترکیبات شامل (۹۹) مدخل است که با توجّه به عنوان و اهداف اصلی و فرعی مقاله در دو قسمت مجزّا تقسیم بندی و ارائه شده است.

دستهٔ اوّل لغات و ترکیباتی است که آل احمد از معنی اصیل خود خارج کرده و در معنا و مفهوم عامیانه که قصد بیان آن را داشته (معانی ثانوّیه) ، به کار برده است . در این قسمت که شامل (۱۵) مدخل است؛ ابتدا معنی آن مدخل که در کتابهای لغت

موجود بوده و از منابع مقالهٔ حاضـــر اســـت با ذکر منبع مورد نظر آمده و ســـپس معنی متفاوت ثانویّه که آل احمد مدخل را در آن معنی به کار برده ، مشخّص شده است.

دسـتهٔ دوم شـامل لغات و ترکیباتی اسـت که در هیچ یک از کتاب های لغت اعمّ از عامیانه و عمومی (که عامیلانه بودن لغات و ترکیبات را نیز تصریح کرده اند) و همچنین از منابع مقالهٔ حاضـر اسـت که در قسمت مقدّمه، معرّفی شده، ثبت و ضبط نشده است. این لغات و ترکیبات بر اساس مستنداتی که در قسمت مقدّمه و ذیل هر مدخل در مورد عامیانه بودن لغات و ترکیبات، عنوان کرده ایم ، جمع آوری شده است و(۸٤) مدخل را در بر می گیرد.

هر دو دســـته از لغات و ترکیبات مقالهٔ حاضـــر از منظر علم بلاغت (معانی ، بیان ، بدیع) در دو محور جانشـینی و همنشـینی کلام بررسی و تحلیل و با ذکر آمار مربوط به هر مدخل به صورت دقیق در جداول (۸-۱) ارائه شده است.

یافته‌های این مقاله که در نوع خود تازه و بدیع اسـت و سابقه ای ندارد در صورت گسترش در سایر آثار آل احمد و همچنین آثار سایر نویسندگان عامّه، می تواند به عنوان مکمّلی برای فرهنگ های عامیانهٔ موجود، یاری دهندهٔ پژوهشـگران فرهنگ و ادب عامّه و راهگشای تحقیقات جدید و بدیع در این زمینه باشد.

پی‌نوشت

۱- فعل یا مصـــدری یا جمله‌ای یا اصـــطلاحی (مکنیّ به) در معنای فعل یا مصـــدر یا جمله یا اصطلاح دیگر(مکنیّ عنه) به کار رفته باشد. و این رایج‌ترین نوع کنایه است: دست کفچه کردن = گدایی کردن (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۷٦).

۲- آوردن توضیح اضافی جهت روشن‌کردن مطلب مهم:

فـرش عـمرت نوشـــتـه در شـــومی ایـــن دو فـــراش زنـــگـــی و رومـــی
(سنایی)

(شمیسا ، ۱۳۸٤ : ۱٤۸)

۳- وسائط اندک و ربط بین معنی اول و دوم آشکار است از این رو، ایماء عکس تلویح است و در زبان امروز هم به کار می‌رود و به طور کلی رایج‌ترین انواع کنایه است: رخت بر بستن = سفر کردن و رفتن (شمیسا ، ۱۳۸۵ : ۲۸۰).

٤- (مکنیّ به) صفتی است که باید از آن متوجّه صفت دیگری (مکنیّ عنه) شد: بی‌نمک = بی‌مزه (همان، ١٧٤).

۵- معمولاً کنایه‌ای است خصوصی که بین دو نفر رد و بدل می‌شود و معمولاً جمله‌ای است اخباری که (مکنیّ عنه) آن هشدار به کسی یا نکوهش یا تنبیه و یا سخره‌کردن باشد و از این رو، مخاطب را آزرده می‌کند (همان، ٢٧٦).

٦- مشبّه به با یکی از ملائمات(قرائن) مشبّه (مستعارٌ له) همراه باشد ، مثل سرو چمان (همان، ١٦٢).

۷- وسائط میان لازم و ملزوم متعدّد باشد و این امر معمولاً فهم (مکنیّ عنه) را دشوار می کند: کثیرالرّماد (کسی که خاکسترش زیاد است). زیادی خاکستر = زیادی پخت‌وپز=زیادی غذا= زیادی کثرت مهمان = بخشندگی (همان، ۲۷۹).

۸- عضوی از بدن را بگویند و به دلالت التزام کنش آن را اراده کنند: دهان گرمی دارد؛ یعنی گفتار خوبی (همان، ۵۱).

۹- استعمال جای و جای‌گیر به جای هم به دلالت التزام. الف) ذکر محل و ارادهٔ حال: این کلاس برنده شد؛ یعنی دانش‌آموزان این کلاس ...؛ و ب) ذکر حال و ارادهٔ محل: فلانی را چایی به دست دیدم؛ یعنی فنجان چایی. (همان، ٤٨ ـ ٤٩).

۱۰- دکتر باستانی‌پاریزی در کتاب خاتون هفت قلعه در قسمت «به عبرت نظر کن به آل‌مظفّر» آورده است که: «از این غم‌انگیزتر، سرگذشت جسدِ «خوان سلطان» است دختر سلطان اویس. چون بیقراری و سوگواری شاه محمود را در مفارقت خان سلطان و قلّت محبّت او را نسبت به خودش مشاهده کرد، نایرهٔ خشم در کانون ضمیرش زبانه‌زدن گرفت و در روزی که شاه محمود از اصفهان غایب بود، جسد خان سلطان را از گور بیرون آورده و به آتش بیداد بسوخت» (باستانی‌پاریزی، ۱۳۹۲: ۷۱-۷۰).

۱۱- حسن پیرنیا (مشیرالدّوله) در کتاب ایران باستان یا تاریخ مفصّل ایران قدیم در قسمت انقراض عیلام نقل کرده است که: «آسوری‌ها به کشتار و غارت اکتفا نکرده، استخوان‌های پادشاهان عیلام و اشخاص نامی را بیرون آورده و به نینوا فرستادند» (پیرنیا، ۱۳۸٦: ۱٤۹).

۱۲- اسمی در دو معنی با فعلی ... یا فعلی در دو معنی با اسمی ترکیب می‌شود:

خمیازه کشیدیم به جای قدح می ویران شود آن شهر که میخانه ندارد
(نجیب کاشانی)

(شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۳۸ ـ ۱۳۹)

۱۳- در محور هم‌نشینی، امکان هم‌نشین‌شدن فلان واژه با فلان واژه نباشد؛ در این صورت قدرت پیش‌بینی خواننده به صفر می‌رسد: جیبشان را پر عادت کردیم (سپهری) (همان، ۱۰۸). عدول از هنجارهای عادی کلام ...؛ یعنی روابط کلام در محور هم‌نشینی؛ یعنی توالی و ترتیب کلام، ارتباط هر واژه با واژه پس و پیش خود از نظم معمولی خارج می‌شود. (همان، ۱۷۵).

۱٤- مجاز به علاقهٔ تضادّ کامل را در بیان سنّتی، استعارهٔ تهکمّیه خوانند که برای ریشخند به کار می‌رود و این آیهٔ قرآن مجید را مثال زده‌اند: فَبَشِّر هُم بِعَذابٍ اَلیم (بشارت بده کافران را به عذاب سخت) [انشقاق/ ۲٤] (شمیسا، ۱۳۸۵: ۵۵).

۱۵- مشبّه به مرکّبی است که حکم مثال را داشته باشد (در ارسال المثل، مشبّه هم ذکر می‌شود): مهتاب به گز پیمودن یا خورشید به گل اندودن که استعارهٔ تمثیلی از عمل لغو و ناممکن‌اند (همان، ۲۰۱).

۱٦- گاهی برای تأثیر بیشتر کلام به جای سایر انواع جمله (مخصوصاً خبری) از جملهٔ پرسشی استفاده می‌کند ... در این صورت، بعد از جملهٔ پرسشی جملهٔ خبری می‌آید:

خبر داری از خسروان عجم که کردند بر زیر دستان ستم
(سعدی)

(شمیسا، ۱۳۸٤: ۱۱۷-۱۱۱).

۱۷- به دلالت تضمّن کل را در معنی جزء یا جزء را در معنی کل به کار برد. الف) ذکر کل و ارادهٔ جزء: سرم درد می‌کند که مراد جزئی از سر مثلاً شقیقه است ...؛ و ب) ذکر جزء و ارادهٔ

کل: به سورهٔ فاتحه، الحمد می‌گویند حال آن که الحمد جزئی از آن است (شمیسا، ۱۳۸۵: ٤٦ ـ ٤٧).

۱۸- به کار بردن لازم و ملزومی به جای یکدیگر که طبیعتاً به دلالت التزام است: آتش مرا گرم کرد؛ یعنی حرارت آتش (شمیسا، ۱۳۸۵: ٤۹).

۱۹- ممکن است مراد از بیان یک عاطفه و احساس بنا به مقتضای حال عاطفه و احساس دیگری باشد که رایج‌ترین وجه آن کاربرد جمله عاطفی در معنای معکوس آن است. (همو، ۱۳۸٤: ۱۳۵)

۲۰- گاهی از [جملات عاطفی] می‌توان استفاده‌های مجازی کرد: در مقام جملهٔ خبری: به‌به چه هوای خوبی! اگر مراد اخبار باشد؛ یعنی هوا خوب است (همان: ۱۳٤).

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آل‌احمد، جلال (۱۳۸۹)، هفت مقاله، قم: ژکان، پیرامید.

۲. _____ (۱۳۸۵)، ارزیابی شتاب‌زده (۱۸ مقاله)، قم: خرّم.

۳. _____ (۱۳۵۷)، کارنامهٔ سه ساله (۱۰ مقاله)، تهران: رواق.

٤. احمدی، مرتضی (۱۳۸٦)، فرهنگ بروبچّه‌های ترون (کلمه‌های ویژه، واژه‌ها، اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های تهرانی)، تهران: هیلا.

۵. اسحاقیان، جواد (۱۳۸۵)، سایه‌های روشن در داستان‌های جلال آل‌احمد، تهران: نشر گل‌آذین.

٦. امینی، امیرقلی (۱۳۹۲)، فرهنگ عوام، به کوشش منیژه امینی، تهران: فردوس.

۷. انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم (۱۳۷٤)، دیباچه بر ریشه های تاریخی امثال و حکم، اثر مهدی پرتوی آملی، چاپ سوم، تهران: انتشارات سنایی.

۸. انوری، حسن (۱۳۸۱)، فرهنگ بزرگ سخن، ۸ ج، تهران: سخن.

۹. _____ (۱۳۹۸)، ذیل فرهنگ بزرگ سخن، تهران: سخن.

۱۰. باستانی‌پاریزی، محمّدابراهیم (۱۳۹۲)، خاتون هفت قلعه، تهران: نشر علم.

۱۱. پرچمی، محبّ‌الله (۱۳۸۸)، فرهنگ شفاهی سخن، به سرپرستی حسن انوری (با مقدّمه و ویرایش دکتر یوسف عالی عبّاس‌آباد)، فرهنگ شفاهی سخن پرچمی، تهران: سخن.

۱۲. پیرنیا (مشیرالدّوله)، حسن (۱۳۸٦)، ایران باستان یا تاریخ مفصل ایران قدیم، ۳ج، تهران: نشر نامک با همکاری کتاب پارسه.

۱۳. جمال‌زاده، محمّدعلی (۱۳٤۱)، فرهنگ لغات عامیانه، تهران: فرهنگ ایران زمین.

۱٤. دستغیب، عبدالعلی (۱۳۹۰)، نقد آثار جلال آل‌احمد، تهران: خانهٔ کتاب.

۱۵. حافظ شیرازی (۱۳٦۲)، دیوان، مصحّح پرویز ناتل‌خانلری، تهران: خوارزمی.

۱٦. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳٦۱)، امثال و حکم، تهران: امیرکبیر.

۱۷. _____ (۱۳۷۳)، مقدّمهٔ لغت‌نامه تهران: مؤسّسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

۱۸. ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۸)، فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی، ۲ ج، تهران: معین.

۱۹. شاملو، احمد (۱۳۹۵–۱۳۷۸)، کتاب کوچه، ۱۳ ج (تا حرف ح)، تهران: مازیار.

۲۰. شمیسا، سیروس (۱۳۸۵)، بیان، ویراست سوم، تهران: نشر میترا.

۲۱. _____ (۱۳۸٤)، معانی، ویراست سوم، تهران: نشر میترا.

۲۲. _____ (۱۳۹۰)، نگاهی تازه به بدیع، ویراست سوم، تهران: نشر میترا.

۲۳. شکورزاده‌بلوری، ابراهیم (۱۳۸۰)، دوازده هزار مثل فارسی و سی هزار معادل آنها، مشهد: مؤسّسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

۲٤. شهری، جعفر (۱۳۸۱)، قند و نمک (ضرب‌المثل‌های تهرانی به زبان محاوره‌ای)، تهران: معین.

۲۵. صادقی، علی‌اشرف (۱۳۹۲)، فرهنگ جامع زبان فارسی، ۲ ج، (تا حرف ا –اخیی)، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

۲٦. صدری‌افشار، غلامحسین و دیگران (۱۳۸۸)، فرهنگ‌نامهٔ فارسی و اعلام، ۳ ج، تهران: فرهنگ معاصر.

۲۷. _____ (۱۳۸۸)، فرهنگ زبانزدهای فارسی، تهران: مازیار.

۲۸. عظیمی، صادق (۱۳۸۲ الف)، فرهنگ مثل‌ها و اصطلاحات متداول در زبان فارسی، تهران: قطره.

۲۹. _____ (۱۳۸۲ ب)، فرهنگ بیست هزار مثل و حکمت و اصطلاح، تهران: مؤسّسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه تهران–مک گیل، مرکز بین‌المللی گفتگوی تمدّن‌ها.

۳۰. معین، محمّد (۱۳۷۱)، فرهنگ فارسی، ٦ ج، تهران: امیرکبیر.

۳۱. میرزانیا، منصور (۱۳۷۸)، فرهنگ‌نامهٔ کنایه، تهران: امیرکبیر.

۳۲. نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۸)، فرهنگ فارسی عامیانه، ۲ ج، تهران: نیلوفر.

هدایت ، صادق (۱۳۷۸) ، فرهنگ عامیانه مردم ایران ، گردآورنده جهانگیر هدایت، تهران ، نشر چشمه.

Reference List in English

Books

Ahmadi, Morteza. (2007). The culture of the friendly groups (special words, words, expressions and proverbs of Tehran). Tehran: Hila. [in Persian]

Al Ahmad, Jalal. (2010). *Haft Maghaleh*, Zhekan, Pyramid. [in Persian]

Al Ahmad, Jalal. (2010). Accelerated evaluation (18 articles). Qom: Khorram. [in Persian]

Al Ahmad, Jalal. (1978). Three-year track record (10 articles). Tehran: Rowaq. [in Persian]

Amini, Amir Qoli. (2013). common culture Through the efforts of Amini. Tehran: Ferdous. [in Persian]

Anvari, Hassan (2002). Great speech culture. 8 c. Tehran: Sokhn. [in Persian]

Anvari, Hassan (2018). Under the great culture of speech. Tehran: Sokhan. [in Persian]

Azimi, Sadiq. (2003). Dictionary of common proverbs and expressions in Persian language. Tehran: Ghatreh. [in Persian]

Azimi, Sadegh. The culture of twenty thousand proverbs and wisdom and idioms. Tehran: Institute of Islamic Studies, University of Tehran-McGill, International Center for Dialogue of Civilizations. [in Persian]

Bastani Parisi, Mohammad Ibrahim. (2012). Khatun Haft Qala. Tehran: Science. [in Persian]

Dastghib, Abdul Ali. (2018). Criticism of Jalal Al Ahmad's works. Tehran: Khaneh ketab. [in Persian]

Dehkhoda, Ali Akbar. (1982). Proverbs and decrees. Tehran: Amir Kabir. [in Persian]

Dehkhoda, Ali Akbar. (1998). Introduction to Tehran Dictionary: University of Tehran Publishing and Printing Institute. [in Persian]

Ishakian, Javad. (2006). Bright shadows in the stories of Jalal Al Ahmad. Tehran: Gol Azin Publishing. [in Persian]

Jamalzadeh, Mohammad Ali. (1962). Dictionary of popular words. Tehran: Farhang Iran Zemin. [in Persian]

Mirzania, Mansour. (1999). Dictionary of satire. Tehran: Amirkabir. [in Persian]

Moin, Mohammad. (1992). Persian culture. 6 c. Tehran: Amir Kabir. [in Persian]

Najafi, Abul Hassan. (1999). Persian folk culture. 2 c. Tehran: Nilufar. [in Persian]

Natal Khanleri, Parviz. (1983). Edited by Divan Hafez. Tehran: Kharazmi. [in Persian]

Parchami, Mohibullah. (2009). An oral dictionary of speech. Under the supervision of Hasan Anuri (with an introduction and edited by Dr. Yusuf Aali Abbasabad), Mohib Allah. (2009). Oral culture of the flag. Tehran: Sokhan. [in Persian]

Pirnia (Moshir al-Doulah), Hassan. (2016). Ancient Iran or a detailed history of ancient Iran. Tehran: Namek publishing in collaboration with Ketab Parse. [in Persian]

Sadeghi, Ali Ashraf. (2012). A comprehensive dictionary of the Persian language. 2 c (up to letter A - Akhii). Tehran: Persian Language and Literature Academy. [in Persian]

Sadri Afshar, Gholamhossein and others. (2009). Persian dictionary and declaration. 3 c. Tehran: Contemporary Culture. [in Persian]

Sadri Afshar, Gholamhossein and others. (2009). The culture of Persian languages. Tehran: Maziar. [in Persian]

Shahri, Jafar. (2002). Sugar and salt (Tehran proverbs in colloquial language). Tehran: Moien. [in Persian]

Shamlou, Ahmed. (1999). alley book, 13 c (up to the letter h). Tehran: Maziar. [in Persian]

Shamisa, Cyrus. (2006). Expression. Third edition. Tehran: Mitra Publishing. [in Persian]

Shamisa, Cyrus. (2014). Meanings. Third edition. Tehran: Mitra Publishing. [in Persian]

Shamisa, Cyrus (2013). A fresh look at the original. Third edition. Tehran: Mitra Publishing. [in Persian]

Shakurzadeh Beluri, Ibrahim. (2008). Twelve thousand Persian proverbs and their thirty thousand equivalents, Mashhad: Astan Quds Razavi Printing and Publishing Company. [in Persian]

Zolfiqari, Hassan (2009). A great collection of Persian proverbs. 2 c. Tehran: Moien. [in Persian]

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و چهارم، تابستان ۱۴۰۲، شمارهٔ ۵۷، صفحات ۲۴۰-۲۰۱
DOI: 10.29252/KAVOSH.2022.17792.3176

تحلیل محتوای کیفی گفتگو با کوه دماوند در شعر معاصر *
(مقالهٔ ترویجی)

توران فرّخی
دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد زبان و ادبّات فارسی دانشگاه یاسوج
دکتر محمّدحسین نیکداراصل[۱]
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یاسوج

چکیده

کوه‌ها از عناصر طبیعی‌اند که از گذشته‌های دور، در باورهای اسطوره‌ای و دینی، جایگاه ویژه داشته‌اند. دماوند که برافراخته‌ترین قله سرزمین ایران است و در سلسله کوه‌های البرز جای دارد، پیوندی چشمگیر با اسطوره‌ها و باورهای کهن دینی ایران دارد. سیمای طبیعی این کوه نیز چشم‌نواز است از این روی، در آثار ادبی، از گذشته تا به امروز، نمود برجسته‌ای داشته است. دماوند در ادب معاصر، با دو قصیدهٔ دماوندیّه از ملک‌الشعراء بهار، سایه‌سار خود را بر شعر دیگر شاعران افکنده است. پس از بهار، شاعرانی نظیر سیاوش کسرایی، فریدون مشیری، حمید مصدق، نادر نادرپور، محمّدرضا شفیعی‌کدکنی و قدمعلی سرامی در شعر یا اشعاری خطاب به دماوند به گفتگو پرداخته‌اند. سویه‌های اسطوره‌ای و ارزش‌های نمادین دماوند و پیوند آن با هویت و ملی‌گرایی در تناسب با شرایط زمانی ایران در سدهٔ گذشته، دستمایهٔ سروده‌های این شاعران بوده است. اندوه و دلزدگی از نابسامانی جامعه و وضع مردم زمان خود، کودتای ۲۸ مرداد و آثار شوم آن بر زندگی و فعالیت روشنفکران و شاعران، خفقان و استبداد، دوری از وطن و غم غربت، سرگشتگی ایرانیان و بازگشت به خویشتن و هویت از دست رفته، همدلی و اتحاد ایرانیان در ضحاک‌ستیزی در دماوندسروده‌های شعر معاصر رهنمون و پیش‌کش ایرانیان شده است. در این پژوهش به تحلیل کیفی رویکرد، انگیزه‌ها، ابعاد هنری، فکری و سبکی این شاعران به دماوند پرداخته شده است.

واژه‌های کلیدی: کوه البرز، کوه دماوند، شعر معاصر، اسطوره.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۰۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۱۴
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: mnikdarasl@mail.yu.ac.ir

۱- مقدّمه

در شـعر فارسـی از گذشته تا به امروز، کوه جایگاه خاصی داشته‌است و شاعران در هر دوره، به شـیوه‌ای به آن پرداخته‌اند. در روزگار معاصـر نیز شاعران توجه ویژه‌ای به کوه دماوند داشته و به توصیف و ستایش آن پرداخته‌اند. ازآنجا که نمادسازی و بهره‌گیری از آن در شـعر معاصـر نمودی بارز دارد و با توجه به خفقان سـیاسـی، شـاعران از نمادها اسـتفاده‌کرده‌اند (حسـن‌پور،۱۳۸۷: ۲۹-۳۰). در این میان، کوه دماوند جایگاه خاص در نمادپردازی یافته و گروهی از شـاعران به گفتگو با آن نشـسـته‌اند که در این پژوهش به چندوچون این موضوع می‌پردازیم.

۱-۲ نگاهی به کوه دماوند و پیشینه نمادین آن

واژه کوه در ایران باستان به زبان پهلوی کوف (Kaufa) بوده و سپس در زبان فارسی به کوه تبدیل‌شـده اسـت. این واژه در ایران باسـتان به معنای بزرگ و بلندمرتبه بوده است (رضـی،۱۳۸۵: ٤٦). همین معنا سـبب شـده است تا در نزد ایرانیان باستان، کوه به دلیل برافراشـتگی به‌سـوی آسـمان و دارندگی سـرچشمه آب‌ها و رودها و همچنین بردمیدن خورشـید از پشت آن و گردش ستارگان بر بالای آن، واسطه پیونددهندگی انسان و خدا پنداشته شود (مرادی‌غیاث‌آبادی، ۱۳۸۲:٦۳).

کوه در باور اساطیری، با برکت‌بخشی نمودیافته است، شاید به همین دلیل است که افزون بر انجام اعمال و مناسـک دینی و نیز سـاخت معابد در بالای کوه، پیکر شاهان را نیز پس از مرگ، در کوه‌هـا دفن کرده‌اند. این موضـــوع برای آن اســـت که پیوند میان برکت‌بخشـی کوه و شـاه، برای مردم ملموس‌تر شـود. «همان‌گونه که خورشید در کوه، غروب می‌کند، پادشـاه ایران هخامنشی نیز آرامگاهش در کوهستان است، از کوه آب که همان نعمت اسـت، بیرون می‌جهد. پس، شـاهنشـاه پارسـی که نعمت بخشنده است در

کوه مدفون می‌گردد؛ زیرا مرگ شـــاهنشـــاه با مســـائل نعمت و برکت مرتبط اســـت» (بهار، ۱۳۸۰:۲۷۷).

جنبهٔ دیگر از تقدس کوه را می‌توان در ساخت معابد و آتشکده‌ها نشان داد. معمولاً بر اســاس باور اساطیری، نوک کوه به آسمان، یعنی جایگاه الوهیت، نزدیک‌تر است و بر همین اســاس، معابد را نیز در نوک قله‌ها و کوه‌ها ســاخته‌اند. این موضــوع را حتی در ســاخت آتشکده‌ها نیز می‌بینیم که بر فراز کوه‌ها ساخته شده‌اند: آتشکدهٔ آذر برزین مِهر بر کوه ریوَند، آتشــکده آذرفرنبغ بر فراز کوه خوارزم و آتشکده آذرگشَنسب بر فراز کوه اَسنوَند ساخته‌شده است (آموزگار،۱۳۹۳: ۱۲۹).

یکی از اعمال و مناســکی که در ایران باســتان، بر فراز کوه‌ها انجام می‌شــده اســت، عمــل قربانی‌کردن برای هدیه‌دادن به خدا(یان) بوده اســـت. این آیین نیز بر فراز کوه‌ها انجام می‌شــده اســت. پیشینهٔ تاریخی قربانی به اساطیر بومیان ایران باستان، اقوام آریایی (اقوام هند و ایرانی) و یونان باســتان برای جلوگیری از خشــم خدایان و در اقوام سامی (ذبح حضرت اسماعیل (ع)) برای تقرّب به خدای یگانه برمی‌گردد که بر فراز کوه انجام می‌گرفته اســت (مصطفوی،۱۳٦۹: ٦٦؛ لسان،:٦۱۱۳۵۵؛ باقری،:۱٤٤۱۳۸۹ و هینلز،۱۳۹۳: ۷۹).

ایرانیان باســتان فقط برای خدایان ســودرســان، قربانی‌ها تقدیم می‌داشتند و هدایای فراوان نثار می‌کردند که گاهی اوقات، شـــمار این قربانی‌ها از حد تصـــور خارج بود؛ به گونه‌ای که بر اساس متون دینی به‌جامانده، تعداد این قربانی‌ها از ده‌ها یا صدها هزار نیز تجاوز می‌کرده است (یشت‌ها: فقرات ۲۱، ۲۵، ۲۹، ۳۳، ۳۷ و...).

کوه دماوند همواره با رشته‌کوه البرز همراه بوده است و زیباترین و بلندترین قلهٔ آن را تشــکیل می‌دهد. این موضــوع از باور ایرانیان ســخن می‌گوید که آســمان و زمین در آغاز، کوهی بودند که پایه آن را زمین و نوک آن را آســمان تشکیل می‌داد. بنابراین باور، کوه اصــلی البرز طی سالیان طولانی از زمین بیرون‌آمد. این کوه میان کیهان کشیده شد و

پایه آن به آسمان و جایی که جهان را احاطه کرده، پیوسته است و ریشه‌های آن به زیرزمین پراکنده شده است. این ریشه خود سبب شده است تا دیگر کوه‌ها از این کوه بزرگ سر برآورند (هینلز،۱۳۹۳: ۱۳۷).

باور ایرانیان نسبت به مقدس‌بودن البرزکوه و دماوند، سبب شده است تا آنها مناسک و آداب خویش را در پای کوه دماوند انجام‌بدهند. بنا به روایت دیاکونوف (۱۳۸۳: ۳٤٦-۳٤۷) در قرن هشتم میلادی و در پای کوه دماوند دژی مه موبد زرتشتی برای انجام مناسک مذهبی ساخته بود و با پیروانش در آنجا می‌زیستند.

در زندگی و باور مردم ایران، اعتقادات گوناگونی درباره دماوند وجود دارد. این نکته را خوب می‌دانیم که بسیاری از اشخاص مهم اساطیری ایرانی و ازجمله شاهان و قهرمانان ملی -که نام و گوشه‌ای از زندگی‌شان در شاهنامه فردوسی آمده است- با رشته‌کوه البرز و قله دماوند گره‌خورده و قرن‌هاست که باورها و سنت آنان باقی‌مانده است. بلندی و آتش‌فشانی‌بودن دماوند سبب‌شده‌است تا مردم ایران این موضوع را با باورهای اساطیری خویش پیوند زنند و هر جنبشی از سوی دماوند را خواست خداوند تصور کنند. مردم ایران زمین معمولاً غرب قله دماوند را پناهگاه سیمرغ اساطیری می‌دانند. برخی دیگر معتقدند که آب گوگردی (دارای بوی بد و با خواص درمانی) از برخی از چشمه‌های دماوند جاری می‌شود از نفس‌های ضحاکی است که فریدون او را در غاری و در دماوند به بند کشیده است. یا بعضاً، صداهایی را که از کوه دماوند برمی‌آید، صدای ضجه‌های ضحاک می‌دانند (مستوفی،۱۳۸۱: ۳۷).

کهن‌الگوها، مضامین، تصاویر یا الگوهایی هستند که مفاهیم یکسانی را برای سطح وسیعی از بشریت و فرهنگ‌های متفاوت القا می‌کنند (یونگ،۱۳۸۹: ۲٤). «اساطیر نشان‌دهنده فرهنگ و نحوه تفکر مردمان در دوران کهن و نماینده تداوم زندگی فرهنگی یک ملت و به نوعی تاریخ آن است» (آموزگار،۱۳۷٤: ۲۳). از کهن‌الگوهای مشترک در همهٔ فرهنگ‌های بشری که جلوه‌هایی نزدیک به هم در اساطیر، ادیان و متون ادبی اقوام

مختلف بشـر دارد، «کهن‌الگوی تقدس کوه» است (کزازی،۱۳۷۲: ۱۲٤) که در آثار ادبی شـــاعران ایران متعلق به فرهنگ ایرانی و برگرفته از خاطرهٔ ازلی انســـان از ناخودآگاه جمعی است.

۲- پیشینه پژوهش

مرور پیشـــینه پژوهش نشـــان می‌دهد که تا کنون درباره موضـــوع تحلیل محتوای کیفی گفتگو با کوه دماوند، پژوهشی در شعر معاصر انجام نشده است.

فاطمه جعفری‌کمانگر و محمود مدبری در مقالهٔ «کوه و تجلی آن در شاهنامه فردوسی» (۱۳۸۲) نخست به قداست و ارتباط معنوی کوه در اندیشه اساطیری ایرانیان اشاره‌کرده‌اند. سپس، به معرفی کوه‌های اسطوره‌ای در شاهنامه پرداخته‌اند و نتیجه گرفته-اند که شاهنامه کوه را مکان برافروزش آتش مقدس و یا ارتباط معنوی عابدان و زاهدان با پروردگار خود دانسته است.

ابوالقاســم اســماعیل‌پورمطلق در مقالهٔ «دماوند در اساطیر ایرانی» (۱۳۹٦) به سیمای کوه دماوند و شخصیت‌های اسطوره‌ای و حماسی مرتبط با این کوه پرداخته است.

بابک داریوش و محمّد آتشـین‌بار در مقالهٔ «منظر کوه در شـعر نو پارسـی؛ مقایسـه جایگاه کوه در اسـطوره‌های ایرانی با شـعر نو» (۱۳۹۷) ضـمن معرفی کوه در اندیشـه اسـاطیری و ارتباط آن با الهه آب، به اختصـار به نمونه‌هایی از کاربرد واژه کوه در شعر نیما یوشیج، اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و هوشنک ابتهاج اشاره کرده‌اند.

عبدالله واثق‌عباسی و اسماعیل علی‌پور در مقالهٔ «از البرز تا قاف: بررسی تطبیقی دو رشته‌کوه اسطوره‌ای» (۱۳۹۷) به تحلیل کوه در ناخودآگاه جمعی دو قوم ایرانی و عربی پرداخته‌اند.

بابک داریوش و حشمت‌الله متدین در مقالهٔ «جایگاه کوه در ادبیات ایران درگذر زمان و تأثیر مدرنیته بر آن» (۱۳۹۸) ضمن بررسی پیشینه اساطیری کوه در ادبیات

ایران‌زمین و معرفی آن به‌عنوان جایگاه خدا(یان)، وسیله ارتباطی میان انسان و خدا به‌خصوص در هنگام نزول وحی به پیامبران و منبع وجود آب، به این نتیجه رسیده‌اند که رویکرد عمده شاعران معاصر به کوه، رویکردی عینی است.

۳- شیوه پژوهش

این پژوهش به روش تحلیل محتوای کیفی انجام شده است. انتخاب و نقل نمونه‌ها بر پایه شعرهای کامل درباره کوه دماوند در شعر شاعران معاصر در سده گذشته شمسی است که نشانگر دیدگاه اجتماعی، سیاسی یا فرهنگی آنان است و ضمن تحلیل محتوای آن اشعار به ویژگی‌های سبکی، همانندی‌ها و ناهمگونی اندیشه این شاعران در موضوع دماوند نیز به مناسبت پرداخته‌ایم. تقدم قصیده‌های بلند بهار سبب مبنا نهادن آن و قیاس دیگران شاعران با وی شده است.

٤- تحلیل سیمای کوه دماوند در شعر شاعران معاصر

ازجمله شاعران معاصر فارسی که در شعری کامل به گفتگو با کوه دماوند پرداخته‌اند می‌توان به ملک‌الشعرای بهار، محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، سیاوش کسرایی، فریدون مشیری، حمید مصدق، قدمعلی سرامی و نادر نادرپور اشاره کرد.

٤-۱- دماوندیّه ملک‌الشعراء بهار

می‌توان گفت برجسته‌ترین و مفصل‌ترین سروده‌ها در این زمینه از ملک‌الشعرا (۱۲٦۵-۱۳۳۰ش) است. بهار دو قصیده خطاب به دماوند سروده است: نخست در سال ۱۳۰۰ شمسی به مطلع:

ای کوه سپید سر درخشان شو مانند وزو شراره افشان شو

(بهار،۱۳۵٤: ۳۵۳)

وی در یادداشت‌های خود درباره این قصیده نوشته است: «این قصیده پیش از دماوندیّه مشهور شروع و به پایان رسیده و تخلص آن بر مدح حضرت رضا (ع) و سرگذشت آن امام است» (همان).

اما قصیده دماوندیّه دوم که زبانزد است یک سال بعد سروده شده است. بهار در یادداشت‌هایش به آن اینگونه اشاره‌کرده است: «در سال ۱۳۰۱ شمسی گفته‌شد، در این سال به تحریک بیگانگان هرج و مرج قلمی و اجتماعی و هتاکی در مطبوعات و آزار وطن‌خواهان و سستی کار دولت مرکزی بروزکرده بود، این قصیده در زیر تأثیر آن معانی در تهران گفته شده و پایتخت هدف شاعر قرار گرفته است» (همان، ۳۵۵).

ای دیو سپید پای در بند ای گنبد گیتی ای دماوند
(همان)

شاعر هر دو شعر را در قالب قصیده اما بدون مقدمهٔ مرسوم «تشبیب»، «نسیب» و «تغزل»، سروده و مستقیم به کوه دماوند و گفتگو با آن پرداخته است. هر دو قصیده با منادا قراردادن دماوند با دو تصویر استعاری متفاوت: «ای کوه سپیدسر» و «ای دیو سپید» اما مضمون مشترک برفگیری و سپیدی آن آغاز شده است.

شاعر در قصیده دماوندیّه نخست از بیت اول تا بیت چهاردهم، کوه دماوند را به شیوه استعاری با توجه به سفیدپوشی آن با برف و آتشفشان‌بودن آن، خطاب و ویرانگری آن را توصیف‌کرده است: «ای کوه سپیدسر»، «ای رنگ‌پریده کوه دمباوند»، «ای شیر سپید»... «آن یال فروفشان ... خندان شو ... آتش‌افشان کن ... ویرانگر هفت آسمان و زمین ...» تشبیه‌ها در این چهارده بیت نیز ویرانگری دماوند را به تصویر می‌کشند و شاعر دوست دارد دماوند مانند وزو (آتشفشانی در ایتالیا) شراره افشان شود.

بنیان این تصاویر بی‌تردید ریشه کهن‌الگویی دارد، در باور اساطیری ایرانیان و همچنین طبق روایت شاهنامه فردوسی، ضحاک زندانی شده در دماوند، گاهی از دماوند نعره‌ای می‌کشد و در آن صورت است که آتش‌فشان این کوه روشن می‌شود

(مستوفی،۱۳۸۱: ۳۷). زمینه‌سازی تصویری شاعر از کوه دماوند برای بیان خواسته و آرزوی وی بر هجوم این کوه سترگ بر ری (تهران) است.

چنانکه در یادداشت‌های بهار نیز آمده، شاعر به سبب شرایط نابسامان کشور و تهران (ری) در سال ۱۳۰۱ شمسی و دلزدگی از ناشایست‌های مردم، اندوهگین و دست به دامان دماوند شده تا بلکه با سیل آتش خود، همه ناسازی‌ها را از میان ببرد. از بیت پانزده به بعد مردم روستاهای ری را برای در امان‌ماندن از خشم دماوند، به طوس و زیارت امام هشتم رهنمون می‌شود:

ای مردم روستای این وادی — از کیفر ایزدی هراسان شو...
تا کیفر حق نگیردت دامان — نیت کن و زایر خراسان شو
زی حضرت طوس، گام ها بردار — وز رنج و غم جهان، تن آسان شو

(همان،۳٤٤)

در پایان این قصیده، بهار خود نیز به امام رضا (ع) پناه‌برده است و او را ضمان بخشش و رهایی مردم ری (تهران) و پناه خود از دلزدگی‌های روزگار می‌داند:

ای شاه، بهار خانه زاد توست — بر بنده کفیل برّ و احسان شو
شد تیره در این حظیره‌اش نامه — فرداش ضمانِ عفو و احسان شو
ارجو که ز بند ری رهم وز شاه — توقیع رسد که گرم جولان شو

(همان،۳۵۵)

دماوندیّه نخست با شیوه‌ای خطابی و با ردیف امری «شو» با دو فضای ناهمگون طوفانی، خشن و آتشین دماوند در آغاز و فضای آرامش‌بخش و رهایی‌ده امام رضا (ع) به پایان می‌رسد که نشانگر دلبستگی بهار به امام هشتم (ع) و یاری خواستن از او برای گره‌گشایی از اندوه شاعر و ملال روزگار است. زبان شاعر در این قصیده ساده و یادآور قصاید پیراسته و برون‌گرایانه سبک خراسانی است. شاعر تنها در یک مورد از واژه دمباوند (شکل دیگر و کهن دماوند) استفاده کرده است.

در دماوندیّه دوم بهار با همان شیوه خطابی و منادا قراردادن دماوند به شیوه استعاری (مصرحه) اما اسطوره‌ای (دیو سپید) قصیده را آغاز کرده است. این قصیده ردیف ندارد و جمله‌های خبری آن بیش از جمله‌های امری است. برفگیری و بلندی و استواری دماوند مایه استعاره‌هایی چون: دیو سپید، گنبد گیتی، کله‌خود سیمین، کمربند آهنین، کافور، مادر سر سپید و سپید معجر شده است و سبب حسن تعلیل‌هایی است که نشانگر نگرانی و اندوه بهار از مردمان ری (تهران) است:

تا چشم بشر نبیندت روی بنهفته به ابر چهر دلبند
تا وارهی از دم ستوران وین مردم نحس دیو مانند
با شیر سپهر بسته پیمان با اختر سعد کرده پیوند

(همان،۳۵٦)

در این قصیده نیز شاعر به ویژگی آتشفشانی دماوند توجه داشته و در آرزوی انفجار دوباره آن و شوریدن آن بر فلک که دهان آتشین دماوند را بسته است چه رسد به بهار:

بر ژرف دهانت سخت بندی بر بسته سپهر زالِ پرفند
از آتش دل، برون فرستم برقی که بسوزد آن دهان بند
من این کنم و بوَد که آید نزدیک تو این عمل خوشایند
آزاد شوی و برخروشی مانندهٔ دیو جسته از بند

(همان،۳۵٦)

شاعر در این قصیده چون دماوندیّه نخست، گریزی به آتشفشان‌ها در ایتالیا دارد. توجه به آتشفشان شهر پمپی که ۷۹ سال پیش از میلاد سبب نابودی آن شهر شد، دستاویز تصویر اثر آتشفشان دماوند و انفجار و فعالیت آن برای نابودی ری است:

چونان که به شارسان پمپی ولکان، اجلِ معلّق افکند

(همان)

بهـار در بند دوم با اســتعاره، دماوند را چون مادر پیر خود ندا می‌زند تا پند فرزند سـیاه‌بخت (شـاعر) را بشـنود و با خشـم، کین وی را از مردمان ری (بیخردان سـفله) بستاند:

ای مـادر ســر ســپـیـد بشـــنـو ایـن پـنـد ســیـاه‌بـخـتْ فـرزنـد
(همان)

در لایهٔ پنهان این اســتعاره در حقیقت به اســطوره زال توجه شــده اســت که با آشـنایی‌زدایی، سیاهی (یادآور سپیدمویی زال) در ترکیب فرزند سیاه‌بخت آمده است اما سـرسـپیدی برای مادر پیر ذکر شـده اسـت. ترکیب‌های «اژدهای گرزه» و «شـرزه شـیر ارغند» یادآور دو خان از هفت خان رستم در مازندران است که خود قرینه تقویت‌کننده آشـنایی‌زدایی بالا اسـت. در هر دو قصـیده دماوندیّه، این کوه با استعاره و تشبیه به شیر شرزه مانند شده است که بن‌مایه اسطوره‌ای در این تصاویر مشهود است:

ای شـــیـر ســپـیـد خـفـتـه در وادی آن یال فرو فشـــان خنـــــدان شـو
زآن یال ســپـــــید نیشـــها بنمـــــای تـیـره گـر عـیـش و نوش تهران شـــو
(همان،۳۵٤)

بگـــــــــرای چو اژدهای گـــــرزه تـیـره گـر عـیـش و نوش تهران شـــو
(همان،۳۵۷)

در تشـبیه کوه دماوند به شیر دارای یال (کهن‌الگوی قدرت و عظمت) و نیش (نماد قدرت ویرانگی و تخریب) نیروی ویرانگر و عظمت حماسـی آن مورد نظر اسـت. بهار از کوه دماوند می‌خواهد تا مانند یک شـیر، بیدار شـده و به سـمت شهر ری غرش کند؛ زیرا در فرهنگ ایران‌زمین شـــیر نماد «غرور و درنده‌خویی مخرب» (هال،۱۳۹۰: ٦۳) و نمودی از قدرت‌های دوزخی اسـت. از آنجا که شـیر «مقتدر، سـلطان، نماد خورشید و به‌غایت درخشـان، سـلطان حیوانات و سرشار از فضایل و رذایل ناشی از مقامش است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۱۱۱).

استعاره و تشبیه در این قصیده حسی کاملاً حماسی ایجاد کرده است. مواردی چون: مشت زمین، قلب فسرده زمین و دل زمانه. کهن‌گرایی در واژه‌ها در این قصیده بیشتر دیده می‌شود، کلمه‌هایی چون: اورند، ارغند، آفند، بادافراه، شارستان و زال پرفند. استفاده از نشانه استمرار همی: همی‌گوی، همی‌خند و التقای ساکن در یک واژه که به دشواری تلفظ می‌انجامد: دهانت، زبانت، استفاده از فعل بود در معنی شاید و خوشایندآمدن و بند از بند گشودن، نشان اثرپذیری بهار از نخستین قصیده‌های سبک خراسانی است و این موارد تفاوت زبانی و سبکی دو قصیده دماوندیّه را پر رنگ می‌کند.

امینی، دماوندیّه بهار را نامبردارترین شعر درباره این کوه اسطوره‌ای می‌داند و بر این باور است که بهار نه از سر ناامیدی بلکه به خاطر خشمگینی از مردم ری این شعر عاطفی را سروده است و همین سبب شده که توالی منطقی نیابد. «شاعر از روی خشم و عاطفه، ابیاتی می‌سراید.

اخوان نیز چنین سروده‌ای دارد که از شدت خشم سروده است:

نادری پیدا نخواهد شد امید! کاشکی اسکندری پیدا شود!

(اخوان ثالث، ۱۳۸۹: ۳۵)

می‌گوید وقتی وضعیت به فرسودگی رسید، یک راه این است که نادرشاه بیاید و وضعیت را احیا کند و اگر نیست، لااقل، کاش بلایی خارجی بیاید و همه چیز را فرسوده و نابود کند، این بیانی عاطفی است که منطق استدلال معمول را ندارد. بابا طاهر هم خطاب به خدا می‌گوید: به آهی گنبد خضرا بسوجم ... می‌گوید: خدایا، یا وضع دنیا را درست کن یا آهی می‌کشم که دنیا بسوزد» (روزنامه همشهری، ۱۳۹۷: پنجشنبه ٦ دی). به همین سبب، شاعر که از مردم زمان خویش ناامید شده است و یاری نمی‌بیند؛ درنهایت به کوه دماوند پناه می‌برد، کوه در اندیشه اساطیری نماد ایستادگی و مقاومت

است (هینلز،۱۳۹۳: ۲۲٦) و به همین دلیل بهار با او به گفتگو می‌نشیند و از او می‌خواهد تا همراه شاعر علیه ستم و ناسازی‌ها قیام کند.

در تأیید این سخن، بهار در قصیده بلند شماره ۱۹۳ با عنوان «جزر و مد سعادت» در چند بیت به جنبه‌های اساطیری البرزکوه و کوه دماوند اشاره می‌کند. وی همچون فردوسی، به جنبهٔ مثبت کوه دماوند اشاره می‌کند که قهرمانان و شاهان نجات‌بخش از این کوه آورده می‌شوند و بر تخت فرمانروایی می‌نشینند (فردوسی،۱۳۹۳،ج۱: ۳٦ـ۱۸۹) که به‌نوعی، کهن‌الگوی برکت‌بخشی کوه را نشان می‌دهد. به همین دلیل است که او کوه دماوند را نماد استواری و پایداری در دو قصیده دماوندیّه نشان می‌دهد و با او به گفتگو می‌نشیند.

می‌توان گفت که بهار به آرمانشهر و مدینه فاضله خود که همان ایران باستان است، پناه برده است و دنیای پر از آرامش خویش را این‌گونه توصیف می‌کند:

بربست کاوه یکسره بازارهای شهر — بر کف گرفت رایت منصور کاویان
لشکر به سوی پهنهٔ البرز برد و یافت — فرزند آبتین را با طالع جوان ...
ناگه رشادت پسر زال زر بداد — از ترکتاز دشمن این ملک را امان
آمد ز کوهسار دماوند، کیقباد — شد کشور از قدومش، چون روضه جنان

(بهار،۱۳٥٤: ٤۰٦)

٤-۲- با دماوند خاموش، آرش کمانگیر و هول سیاوش کسرایی

«با دماوند خاموش» عنوان شعر و نام مجموعه‌ای است که کسرایی (۱۳۰٥-۱۳۷٤ش) در سال ۱۳٤٥ شمسی در انتشارات صائب به‌چاپ رسانده‌است. این شعر در قالب نیمایی سروده شده است و شاعر با خطاب قراردادن و سلام به دماوند آن را آغاز کرده است:

سلام ای شکوهمند / سلام ای ستیغ صبح‌خیز سربلند! (کسرایی،۱۳۸٤: ۲۱۸)

شعر درون‌مایه سیاسی و انتقادی و لحنی حماسی دارد و کسرایی از شب سیاه حاکم بر ایران به دماوند پناه برده و از او برای پایان این سیاهی و سردی یأس‌آور یاری‌می‌جوید. وی به سه ویژگی دماوند توجه داشته است: نخست شکوه، هیمنه، آسمان‌سایی و گیرایی‌های طبیعی این کوه که در بیانی رئالیستی خودنمایی می‌کند. دوم خاموشی آن شکوه که روزگاری آتشین و آتش‌افکن بوده است (آتشفشان خاموش). نکته سوم سویه اساطیری آن است که در تشبیه به رستم آشکارا خودنمایی می‌کند:

تن تهمتنی و قلب آهنینت استوار/ درشتی‌ات به جای و بی‌گزند (همان: ۲۱۹)

دیدگاه سیاسی شاعر در تصویرگری دماوند اثر قابل توجه داشته است، کسرایی چپگرا بوده و نوعی تعهد را در هنر نسبت به جامعه و مسایل آن روامی‌داشته است و در مبارزه با استبداد وقت، امید را در مبارزه از دست نمی‌داده و آن را در دماوند نیز دیده است. او دماوند را «سنگر امید» می‌بیند که هماره «پرنوید و نوشخند» است و مانند شاعر و دیگر مبارزان، اسیر و زندانی است اما در همان حال امیدوار و یاری‌بخش!

به پیش روی ما چو ما اگر فتاده‌ای به بند/ کلاف ابرها به گردن رمیده‌ات کمند / پناه‌بخش و پشت باش! (همان:۲۲۰-۲۱۹)

خفقان و تنگناهای سیاسی روزگار شاعر سبب نگاه نمادین کسرایی در این شعر شده است. خود دماوند نمادی از شکوه و رهایی ایران است که روی‌آوری شاعر به خود را رقم زده است. ترکیب‌های «سخت‌تر شب و سردتر شب» آینهٔ گویای حال ایران، جستجوی «آشیانه‌های عقاب» در دماوند نشانگر پستی و ناچیزی است که سیاستمداران، جامعه را گرفتار آن کرده بودند و به همین سبب، شاعر در پی بلندپروازی و آزادی است که عقاب نماد آن است که بر بلندای کوه آشیان می‌سازد. شاعرِ گرفتار شب از دماوند جویای آشیانه عقاب‌ها است:

به من بگو آشیانه عقاب‌ها کجاست؟!/ به تنگ درنشستنم به چند؟/ شب برهنه بی‌ستاره ماند/ نگاه و دست ما تهی (همان: ۲۲۰)

کسرایی در سوگ خسرو گلسرخی نیز از نماد عقاب قله‌نشین بهره برده است:

وقتی که اســتوار نشــســتی و پرغرور/ همچون عقاب قله نظر دوخته به دور (لنگرودی، ۱۳۷۰: ج٤ ص۳۸۷)

در نهـایت، در این بافت نمادین از دماوند می‌خواهد ســکوت خود را بشــکند تا سـکوت مردم خفقان‌زده شـکسـته شود و با فوران آتش، سیاهی و سردی شب ایران را بزداید:

بگو بگو که گاهِ گفتن تو در رسید/ تو با زبان شعله‌ریز واژه‌های سنگیت، بگو/ که سخت‌تر شبی است/ که سردتر شبی است از شبان دیرپای ما/ بگو؛ دهان ز گفتگو مبند! (کسرایی،۱۳۸٤: ۲۲۰)

کسـرایی در شـعر حماسـی «آرش کمانگیر»، با شـیوهٔ روایی و با زبان استعاری، به پیوند اســطوره آرش و البرز که قله دماوند را در خود جای داده، پرداخته اســت. «وی بدون تغییر در اسـطوره آرش، او را به شـکلی نمادین وارد فضـای جامعه روزگار خود کرده اسـت و از روایتگری عمو نوروز که در ذهن مخاطب ایرانی گویای پایان صـولت زمسـتانی و سـختی‌های آن اسـت، بهرهٔ مناسـب برده اسـت و بین امیدی که در پس جانفشانی آرش برای میهن وجود دارد، با آنچه عمو نوروز نوید آن را به نسل‌های آینده می‌دهـد، ارتبـاط همگونی ایجاد می‌کند» (داودی‌مقدم،۱۳۹٤: ۱۳۰). آنگاه که آرش روان خود را در تیری برای پاسـداشـت مرز ایران نهاده و رها می‌کند، وجودش با البرز، یکی می‌شـود و البرز زبـان گویـای آرش. آیندگان در تاریکی‌ها، داســتان آرش را از زبان ســنگ‌های البرز می‌شــنوند و از بیراه‌ها رهایی می‌یابند. پیام این حماســه در حقیقت، هویت و خویشتن‌یابی بر پایهٔ پیوند آرش و کوه البرز است:

در تمام پهنهٔ البرز/ وین ســراســر قلهٔ مغموم و خاموشــی که می‌بینید/ وندرون دره‌های برف‌آلودی که می‌دانید/ رهگذرهایی که شـب در راه می‌مانند/ نام آرش را پیاپی در دل کهسـار می‌خوانند/ و نیاز خویش می‌خواهند./ با دهان سـنگ‌های کوه، آرش می‌دهد پاسخ/ می‌کندشان از فراز و از نشیب جاده‌ها آگاه/ می‌دهد امید/ می‌نماید راه ... (کسرایی،۱۳۸٤: ۸٤-۸۵)

نگاه کسرایی به حماسه به‌نوعی، کارکردگرایانه است. «او در اشعار حماسی‌اش، راوی رنج مردمان ایران است و حماسه را پایان‌برندهٔ رنج مردم می‌بیند و به همین سبب اسطوره‌ها، در حقیقت از زاویه نگاه مردم به شعر آورده می‌شود (باباصفری، محمدپور،۱۳۹٤: ۲).

کسرایی در شعر «هول» نیز به شیوه‌ای خاص، به دماوند پرداخته است. او از خواب خود، سخن می‌گوید -کابوسی بسیار دهشتناک و سیاه! در این خواب سراسر ترس، می‌بیند که دماوند ورجاوند پیروزی، دماوند آسمان‌سا و استوار از میان رفته است و چنان با خاک یکسان شده که باد گرد آن را در هم می‌پیچد و گویی ایران سراسر کویر لوت شده است و مردمان، بازمانده خسته، شکسته، سوگوار و بی‌قرار در هم افتاده‌اند:

خواب می‌بینم/ که دماوند گران سنگ از میان رفته است/ کوه ورجاوند پیروزی/ کوه پیشانی بلند آسمان آهنگ/ از میان رفته است/ خواب می‌بینم/ کز همه موی سپید و یال سیم اندود/ ریشه‌هایی مانده خون‌آلود/ کوه زیبا از میان رفته است/ و تهی جای عظمیش معبر بادی است پیچنده گرد من تا چشم می‌بیند/ سر به سر لوت بیابان است/ وندر آنجا سوگوارانند/ آشنایانند و یارانند/ خسته یا افتاده یا بشکسته جان در هم/ مردمی همچون کلوخ کهنه‌اند و بی‌قرارانند (کسرایی، ۱۳۸٦: ۲۳٦)

شعر هول را می‌توان در دو تصویر، نگریست؛ نخست تصویری ترس‌آور و اندوه‌بار از ایران: آسمان بسته، تشنگی و برهوتی که حتی سوسمار را می‌کشد، مردم بی‌چهرهٔ خاموش و سیه‌پوش، رقص وحشت ... .

کوه کوهان ورجاوند و با شکوه دماوند (نماد ایران) از میان رفته است اما قلّهٔ دیگری (نماد ایران تباه‌شده) از تکه‌های بدن‌های مردمی که هویت خود را از دست داده‌اند و زامبی‌وار خود را متلاشی می‌کنند، برپا شده است:

... مردم بی‌چهره می‌جنبند/ مردم بی‌چهره در مهتاب می‌رقصند/ یک نفرشان دست را در رقص وحشت می‌کند از تن جدا آنجا/ یک نفر سر/ یک نفر پا/ وای/ خواب دهشت‌زا/ هر کسی دست آوریده‌های خون‌آلود خود را کنده از پیکر/ می‌نهد بر خاک/ باشد از این هدیه‌ها

کم‌کم/ پر شـود ویرانهٔ ماتم/ قد برآرد کوه یکتایی که سـر می‌سـود بر افلاک/ مردمان بی‌چهره پاکوبان و وحشتناک می‌رقصند ... (همان:۲۳۸)

تصـویر دوم چنین اسـت که در دل آن همه سـیاهی رگه‌ای از عشـق و امید دیده می‌شـود که سـرانجام به پلیدی‌ها پایان می‌دهد: دختری گردن کشیده، دستمال آبی، آواز عشـق همره لک‌لک‌های وحشی... . کسرایی در بند آخر شعر ناگهان از خواب برمی‌پرد و کابوس پایان می‌یابد و در می‌یابد هنوز دماوند پابرجاست هرچند در میان مه:

می‌گشـایم چشم/ در اتاقم هستم و سرماست/ از میان نقش‌های یخ که روی شیشه‌ها بسته/ قلّه پنهان در غبار مه/ قامت رعنای کوه جاودان پیداست (همان: ۲٤۰)

عبارت نقش‌های یخ که روی شـیشه‌ها بسته و سرما و دماوندی که در میان غبار مه پنهان شـده، نشـان‌دهنده آن اسـت که در عالم بیداری شـاعر نیز سـرما و زمسـتان و مه برقرار است که نماد وضع سیاسی و اجتماعی است و علت آن خواب هول کسرایی.

شـعر هول در قالب نیمایی و با زبان نمادین سـروده شـده اسـت، اسـتواری، آسـمان‌سـایی و بلنـدی و زیبـایی دمـاوند، رمز و نمادی از ایران اسـت که با همهٔ نـامردمی‌های حاکمان پابرجا می‌ماند. بنیان این شـعر خواب اسـت که خود پدیده‌ای نمادین اسـت، به همین سـبب شعر هول از آغاز تا پایان شبکه‌ای در هم تنیده از نمادها اسـت. شـروع آن با نماد خواب و پایان آن با بیداری نمادین و زمسـتان اما پابرجایی دماوند جاوید که همان ایران و ماندگاری آن است.

می‌توان گفت این شـعر با ژانر ترسـناک، پیامد کودتای ۲۸ مرداد سـال ۱۳۳۲ و شرایطی است که بر ایران و هنرمندان و روشنفکران تحمیل کرده است. «این کودتا بیش از هرچیز، درهم شـکسـتن روحی روشنفکران ایران را به دنبال داشت، روشنفکرانی که بهشتی برای آینده ایران در ذهن خود رقم زده بودند. ۲۸ مرداد در روشنفکران و به‌ویژه هنرمندان نوعی بی‌اعتمادی گسـترش‌یابنده و عمیق نسـبت به هرگونه آرمان‌خواهی به وجود آورد و چشـم‌انداز آینده را در نظرشـان هر دم چنان ترسناک‌تر نمود که نتیجه‌اش

گونه‌ای احساس بی‌پناهی و سرگشتگی و بی‌خودی بود. در دهه سی، ابتذال، دامن شعر را فراگرفت ... شعر پناه ناامیدان و از راه ماندگان شده بود. در کنار این وضع اجتماعی و شعر، خط باریکی از شعر احساساتی سیاسی جامعه‌گرا هنوز جریان داشت که رو در روی شعر مسلط روزگار قرار می‌گرفت. سیاوش کسرایی از نمایندگان آن بود که شعر را سلاح مبارزه می‌دانست» (لنگرودی، ۱۳۷۰ : ۲۰-۲۱).

٤-۳ دماوندیّه‌های فریدون مشیری

کوه در اشعار فریدون مشیری (۱۳۰۵-۱۳۷۹ش) بسامد بالایی دارد (مظفری و عبدالملکی، :۲۹۵۱۳۹۸) و معمولاً شاعر این عنصر طبیعی را مورد خطاب قرار می‌دهد و در توصیفی آمیغی به صورت طبیعی و نمادین به گفتگو با آن می‌پردازد. مانند شعر از کوه با کوه:

با کوه حرفی داشتم از دور/ ای سنگ تا خورشید بالیده/ ای بندی هرگز ننالیده/ پیشانیت ایوان دریاها و صحراها/ دیروزها از آن ستیغ سربلندت/ همچنان پیدا ... (مشیری، ۱۳۷۱: ۳۰۷)

در این شعر، گفتگو با کوه با دید استعاری و ندایی، نشان‌دهندهٔ سمبل‌بودن کوه برای مبارزه و مقاومت است. ترکیب‌های «از بند و بندی‌ها هرگز ننالیدن»، «تا خورشید بالیدن»، «ای بندی هرگز ننالیده» و «ای دامن برداشته از خاک» به وضوح به همین موضوع اشاره دارند. همچنین وجود برخی از واژه‌ها ازجمله «دربند»، «خلق»، «بندی» و «غمناک» ضمن سوق‌دادن شعر به گرایش اجتماعی، مبارزه و پایداری در برابر ناملایمات اجتماعی، مسألهٔ پایداری و مقاومت را نیز در ذهن مخاطب بیدار می‌کند. در واقع مشیری با تشخیص، کوه را مظهر پایداری برای مبارزان معرفی می‌کند.

مشیری شعر «دماوندیّه» را در سال ۱۳٥٦ شمسی سروده است. دماوندیّه آیینه‌ای از شرایط سیاسی و اجتماعی ایران و کوشش برای به بندکشیدن ضحاک آن روزگار بوده

است. شعر در قالب چکامه سروده شده است و در دو بخش می‌توان به آن نگریست: نخست زیبارویی بی‌مانند که با زبان استعاری تصویر شده است.

بگشای دل و دیده به دیدار دماوند　　وز هرچه به جز اوست دمی دیده فروبند
آراسته تا گردن گیسوی دلاویز　　افراشته تا گردون بالای برومند
تندیس سرافرازی سر سوده به کیوان　　سر داده سرودش را در عرش خداوند
(مشیری،۱۳۸٤: ج۱، ۸٦)

شاعر در این توصیف ابتدا به کشش و زیبایی طبیعی دماوند توجه دارد اما در دل این تصویرپردازی اسطوره آرش را می‌توان دریافت:

از سینه ایوانش پیداست نشابور　　چشمش نگران سوی بخارا و سمرقند
(همان)

نگاه نگران دماوند در سیمای بانویی دلربا، یادآور مام میهن است که روزگاری آرش کمانگیر برای حفظ آن از گزند دشمنان، بر فراز البرز، تیر نمادین را با نیروی جان خود، رها کرد و مرز ایران را پایداری بخشید. در این تصویر، دماوند زیبا (مام میهن) با نگرانی به شرق ایران می‌نگرد و در اندیشه مرزها و یکپارچگی این سرزمین است.

در بخش دیگر، دماوند در سیمای پدری پیر توصیف شده که با مهر به فرزند بی‌مهر و کژروی خود می‌نگرد و نگهبان او است:

چونان پدری پیر نظر می کند از دور　　با مهر به بی‌مهری و کژرایی فرزند
کاین سان شده در بند بداندیش گرفتار　　نشنیده ز آیینه تاریخ پدر پند
(همان)

پدر پیر، نماد ایران کهن و هویت فرهنگی دیرینه این سرزمین و فرزند نماد مردم یا جوانان ایران است. ویژگی این فرزند، بی‌مهری به پدر و در نتیجه بیراهه‌روی است و این گمراهی سبب گرفتاری و دربند ضحاک روزگار خود شدن است.

در اسطورهٔ به بندکشیدن ضحاک، او تا پایان روزگار در دماوند زندانی است؛ اما مشیری با خوانشی هنجارشکنانه، او را آزاد یافته و مردم بیگانه از گذشته و هویت خود

را، گرفتار و دربند ضـحاک دیده اسـت. دماوند پیر (پدر) در حقیقت داسـتان ضحاک و لزوم دربنـدی او را بـه ایرانیـان یادآوری می‌کند و راه رهایی و آزادی را پیوند و یکدلی ایرانیان و تکیه بر توان و اراده خود بازگو می‌کند.

اتحاد و یکپارچگی در این شـــعر، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های قیام و مبارزه علیه هر نوع ظلم و سـتم و اسـتبداد مطرح‌شـده اسـت؛ زیرا حیات اجتماعی در آن معنا می‌یـابد. یکی از ابعاد دســـتیابی به حاکمیت همراه با آزادی و عدالت، وجود یکدلی و اتحاد در اندیشـه‌ها و عواطف مردم علیه هر نوع اسـتبداد اسـت (سپهر،۱۳۸۷: ۱۱٦). از این روی، مشـیری از زبان دماوند، بر آن تأکید می‌کند و آن را به‌عنوان پیامی اجتماعی و سیاسی در پایان شعر مطرح می‌کند:

گوید که کسـی غیر شـما یار شـما نیست　　سـوگند به جان های وفاداران سـوگند!
پیوند دل و دسـت شـــما چاره کار است　　خود را برهـانیـد ز هر بنـد بـه پیونـد
(مشیری،۱۳۸٤:ج۱، ۸۷)

این نکته که شـــاعر کوه دماوند را دیده‌بانی می‌داند که مراقب مردمان اســـت تا به گمراهی و بدکاری کشـانده نشوند، می‌تواند در ژرف‌ساخت، الگویی اساطیری باشد. در اوستا این خویشکاری را در مورد ایزد مهر می‌بینیم که در مهریشت اوستا (کرده ۱۰، بند ٤٥) آمده است که هشت‌یار مهر، بر بلندا، به‌منزلهٔ ناظران پیمان نشسته و پیمان‌شکنان را می‌پـاینـد: «هشـــت تن از یاران او بر فراز کوه‌ها، همچون دیدبانانِ مهر بر بالای برج‌ها نشـسـته‌اند و نگران مهر دروجانند» (اوستا،۱۳۹۲: ۳٦٤). پیوند ایزد مهر با کوه البرز این برداشت را بیشتر قوت می‌بخشد.

مشـیری در آغاز این چکامه دو شـیوه نگرش با دیده و دل را، راه شـناخت دماوند بیان‌کرده است (بگشای دل و دیده به دیدار دماوند). واژهٔ دیده نشان از نگاه برون‌گرایانه شـاعر به زیبایی‌های طبیعی کوه دماوند اسـت و به سویه‌های فریبای آن کوه اشاره دارد که در اسـتعاره دلبر و اوصـاف آن چون زیبای بی‌مانند، افراشـته قامت، گیسـوفروهشته،

تـازه‌عروس دیـده می‌شـــود. شـــیوه دل، نگرش بر پایه بینش درونگرایانه و ابعاد کهن اسـطوره‌ای و هویت‌بخش دماوند اسـت که در اشاره به داستان ضحاک، آرش کمانگیر، طلوع مهر و نماد پدر خودنمایی کرده است.

مشـــیری در شـــعر «رنگین کمان گل» نیز که در قالب نیمایی ســـروده اســـت، با فضـاسـازی سراسر نمادین و بهره‌یابی از اساطیر ایرانی به کوه دماوند نیز پرداخته است. این شـــعر را در دو بخش با دو فضـــای متفاوت زمســـتان و بهار با بافتی کاملاً نمادین و اساطیری باید بررسی کرد. وی ابتدا تصویری از دشتی بی‌انتها در پایان عالم ارایه می‌کند که در برف و سرما دفن شده است. با فضایی چشم‌آزار و پر از دلهره و ترس و اندوه:

در انتهای عالم/ دشـــتی اســـت بی‌کرانه/ فروخفته زیر برف/ با آســـمان بســـته خاموش/ با کـاج‌هـای لرزان آواره در افق/ بـا جنگـل برهنه/ با آبگیر یخ‌زده/ با کلبه‌های خاموش/ بی‌هیچ کورسویی/ بی‌هیچ های و هویی ... (مشیری،۱۳۸۷:۳۹)

شـاعر در این فضـاسـازی آخرالزمانی، با استفاده از نماد زمستان و برف، روزگار و جامعه اسـتبدادزده و خفقان‌کشـیده خود را توصـیف‌کرده اسـت. وی این موضـوع را با به‌کاربردن واژگانی چون مه‌آلود، لرزان، آواره، برهنه، یخ‌زده،خاموش،پریشـــان، ظلمت، غربت، تازیانه سرما، گسیخته، گرسنه و ... مطرح و جامعه را ترسیم می‌کند.

مشـــیری در این شـــعر، به اســـطوره مهر توجه خاص دارد و با توجه به پیوند آن با خورشـید و گرمی و بهار، زمستان توصیف شده نیز سرما و یخبندان اساطیری را تداعی می‌کنـد. «در ایران کهن اهریمن برابر اهورامزدا و هفت تن از دیوان بزرگ که کارگزاران اهریمن‌انـد، در برابر امشـــاســـپندان یا گروه ایزدان مینوی قرار می‌گیرند. در این تقابل زمســـتان و ســـرمای حاصـــل از آن، هم‌ردیف دیوان آمده اســـت و در برابر تابســـتان قرارمی‌گیرد که هم‌ردیف ایزدان مینوی است» (کریمی، ۱۳۹٦:ج٤، مدخل زمستان).

ملکوس یا مرکوس از دیوهای اساطیری ایران باستان است که در پایان هزارهٔ اوشیدر، سرما و زمستان سخت را پدیدمی‌آورد (هینلز، ۱۳۹۳: ۱٦۱) و برای نابودی مردم، سه‌سال باران سنگین خواهد بارید (مناسک و سویمی، ۱۳٥٤:۷٤).

سیاق کلام مشیری در ادامه شعر و سخن گفتن از بهار و نوروز و گرما و خورشید، اسطورهٔ رپیتوین را که دشمن دیو سرما است و با گرما و خورشید پیوند دارد، به ذهن متبادر می‌کند. «ایزد رپیتوین معنای آن گاه و گرمای نیمروز یا ایزد موکل بر نیمروز است. خورشید پیش از ورود شرّ، هنگامی که بی‌حرکت در بالای جهان ایستاده بود، در جایگاه رپیتوین قرار داشت. هر زمان که دیو زمستان به جهان هجوم می‌آورد، رپیتوین در زیر زمین پناه می‌گیرد. بازگشت سالانه او در بهار بازتابی از پیروزی نهایی خیر است. جشن رپیتوین بخشی از جشن نورز است و در وقتی است که دیو سرما می رود و رپیتوین شادمان به جهان باز می گردد» (هینلز، ۱۳٦۸: ٤٥).

بهار و ویژگی‌های زندگی‌بخش آن پردهٔ دوم شعر رنگین‌کمان گل است. در ادامهٔ این ناامیدی، شاعر از بهار و نوروز سخن می‌گوید که با شکوه، خواهند آمد و درست زمانی که مردم در خواب عمیق (ناآگاهی) هستند، از دوردست‌ها، بانگ و فریادی به گوش می‌رسد که بیانگر بیداری و باران مهربان برای مردمان است (مشیری، ۱۳۸۷: ٤۰ـ٤۱).

برآمدن خورشید نوید بخش بهار و نوروز، تصویری از طلوع ایزد مهر از کوه هرّا (البرز) است، «مهر نخستین ایزد توانای مینوی است که پیش از برآمدن خورشید تیز اسب بر زبر کوه هرّا برآید و با زینت‌های خویش از فراز کوه زیبا، سراسر خان و مان‌های ایرانیان را بنگرد» (پورداوود،۱۳۰۷: ۱۳۱). مشیری همچنین با اشاراتی به گردونه ایزد مهر و ارتباط آن با خورشید و نیزه‌داربودن آن (باقری، ۱۳۸۹: ۱٤٥)، تصویری کامل از ایزد مهر ارایه می‌دهد:

در هالهٔ بزرگ سپیده/ ظهور مهر/ گردونه طلایی خورشید/ با اسب‌های سرکش/ با یال‌های افشان/ با صد هزار نیزه زرین بیدمشک/ بر روی کوهسار پدیدار می‌شود (مشیری،۱۳۸۷: ٤١)

شاعر از دل این طلوع اساطیری، نبرد نمادین دیگری برای پایان پلیدی‌ها رقم می‌زند؛ وی در توصیف آب‌شدن برف و زوال سرما، با آشنایی‌زدایی از داستان دیو سپید و کشتن آن به دست رستم، ستیز رهایی‌بخش میان مهر (خورشید) و دیو سپید (برف) را به‌تصویرکشیده‌است! سپس، با بهره‌یابی هنجارشکنانهٔ دیگر از داستان به بندکشیدن ضحاک در کوه دماوند و دگرگونی آن، دیو سپید را در دماوند بردارمی‌کند و با این کار، ایران را برای همیشه از مهر و گرمی آن سرشارمی‌کند:

دیو سپید برف/ از خواب سهمگینش/ بیدار می‌شود/ تا دست می‌برد که بجنبد زجای خویش/ در چنگ آفتاب گرفتار می‌شود/ در قله دماوند بردار می‌شود/ آنک بهار/ کز زیر طاق نصرت رنگین کمان/ چون جان روان به کوچه و بازار می‌شود/ بار دگر زمانه/ از عطر از شکوفه/ از بوسه از ترانه/ وز مهر جاودانه/ سرشار می‌شود. (همان)

با توجه به معنای نمادین رستاخیز در بهار، در دل آشنایی‌زدایی و درهم‌آمیزی دربندی ضحاک در دماوند و کشتن دیو سپید در غاری به دست رستم، روایت اسطوره‌ای منجی آخرالزمان و کشتن ضحاک به دست سام/گرشاسب نیز تداعی می‌شود. قرینهٔ نسبت خاندانی سام و رستم نیز به این تداعی دامن می‌زند. «برپایهٔ شاهنامه، فریدون ضحاک را نمی‌کشد؛ بلکه او را در دماوند زندان می‌کند. ضحاک تا روز رستاخیز زرتشتی زنده خواهد بود و در هزارهٔ اوشیدری، بند می‌گسلد و با تباه‌کردن گیاهان، جانوران و مردمان، بار دیگر زیانکاری خود را ازسرمی‌گیرد تا این که به زخم گرزسام/گرشاسب کشته می‌شود» (آیدنلو،۱۳۸۸: ۱۱).

از این دیدگاه، می‌توان گفت شاعر امیدوار است، منجی موعود، ضحاک زمانه را در دماوند بر دار کند تا با پایان تباهی‌های او، ایران و روزگار بهاری شود. مشیری این

موضوع را با به‌کاربردن واژگان و ترکیباتی چون گلزار، تازه‌نفس، شکوفه، بوسه، ترانه، طاق نصرت و سرشار تصویر کرده که به خوبی بیانگر جامعه پس از ظهور موعود است.

مشیری در شعری سپید، دماوند را صدا می زند و به گفتگو با آن می‌نشیند و این بار، به دلیل وجود ستم‌ها و استبداد موجود زمانه شاعر، از آن می‌خواهد تا پنجره‌اش را به روی همه ناامیدی‌ها و دوزخ زمانه ببندد. وی در این شعر، همچنین، به عناصر اساطیری مرتبط با کوه دماوند یعنی سیمرغ و نیز تهمتن اشاره می‌کند و بیان می‌کند که در آرزوی خوشبختی و زندگانی همراه با شادمانی و دوری از غم و اندوه است:

دماوند/ ببند پنجره را/ گل و گلوله/ سیمرغ و/ تهمتن/ تا دریا/ جامه‌داران/ پرچم ظفر/ ای خوش‌ترین ترانه، دریغ/ مژدگانی اندوه/ پیوند با جهان هستی/ در جستجوی عدالت/ شراب ارغوانی/ زنده‌اند (همان،۱۳۹۸: ۲۲)

در قیاس دماوندسروده‌های مشیری با دماوندیّه‌های بهار می‌توان گفت، ابعاد نمادین و اسطوره‌گرای سخن مشیری در گفتگو با دماوند و پیوند آن با هویت و نگرش ملی‌گرا بسیار برجسته‌تر و چشم‌گیرتر است.

٤-٤- کاوۀ حمید مصدق

یکی دیگر از شاعران معاصر که در اشعارش به کوه دماوند اشاره‌کرده است، حمید مصدق (۱۳۱۸-۱۳۷۷ش) است. وی در شعر «کاوه» از مجموعۀ از جدایی‌ها که در سال ۱۳۵۸ شمسی چاپ شده، با آشنایی‌زدایی از اسطوره دربندی ضحاک در دماوند با رویکردی سیاسی-اجتماعی با بیان نمادین نشان داده است که چگونه ضحاک زمانه از کوه دماوند رهاشده و ویرانی و بیداد و مرگ را در جامعه گسترده است:

چه سان به کوه دماوند/ بندها بگسست/ چه‌سان فرود آمد/ اساس سطوت بیداد را چه‌سان گسترد؟/ چو برق آمد/ و چون رعد/ چه‌سان به خرمن آزادگان/ شرر انداخت/ چه پشته‌ها که ز

کشـــته/ ز کشـــته کوهی ســـاخت گســـســـته بند دماوند/ دیو خونخواری/ به جامه تزویر (مصدق،۱۳۹۷: ۳٤۷-۳٤۸)

در روایت شـاهنامه، ضحاک تا پایان زمان در دماوند دربند است اما این نماد پلشتی و ستم در بازخوانی حمید مصدق، در دماوند، بند گسسته و با جامهٔ تزویر و چون دیوی خونخوار، به زندگی مردمان، یورش برده است. شاعر در این آشنایی‌زدایی، راه رهایی را در کـاوه و خیزش او می‌بینـد امـا این بار همهٔ ایرانیان کاوه‌اند و وظیفه دارند که به نبرد آخرالزمانی نیکی و بدی بشتابند و برای همیشه ضحاک را دفن کنند:

کنون شـما همه کاوه‌ها به پاخیزید/ و با گسـسـته بند دماوند جمله بسـتیزید/ که تا برای همیشـه/ به ریشـهٔ سـتم و ظلم/ تیشه‌ها بزنید/ و قعر گور بگذارید/ پیکر ضحاک/ نشان ظلم و ستم خفته به، به سینه خاک (همان:۳٤۹)

شاعر، ضحاک و دیو را به هم پیوندزده‌است؛ زیرا از مهم‌ترین ویژگی‌های دیوان در اوسـتا، گسـتراندن بدی و فساد در بین مردم و به نوعی از بین بردن نظم اهورایی و کل مردم جهان است.

در اوســـتـا، اژی‌دهـاک می‌خواهـد جهان از آدمیان تهی بماند، از این‌رو، صـــفت آدم‌خواری اهریمن در روایات مربوط به این شـــخصـــیت مدام تکرار شـــده اســـت. درخواسـت ضـحاک از آناهیتا هنگام انجام مراسم آیین قربانی، تهی‌کردن جهان از مردم اســت که آناهیتا آن را اجابت نمی‌کند (عفیفی،۱۳۷٤: ٤۰۱). زمان فرمانروایی ضـــحاک، دوران ظلم، بیداد، آشوب و ویرانی است:

چو ضـــحّاک شـــد بر جهان شـــهریار / بـر او ســـالیـان انجمن شـــد هَزار
نـهـان گشـــت کـردار فـرزانـگـان / پـراگـنـده شـــد کـام دیـوانـگـان
هـنـر خـوار شـــد، جـادُوی ارجمنـد / نـهـان راســـتـی، آشـــکـارا گُـزنـد
شـــده بـر بـدی دســـت دیوان دراز / بـه نـیـکـی نبودی سَـــخُن جز بـه راز

(فردوسی،۱۳۹۳،ج۱: ۲۹)

مصـــدق نیز بر پایه همین الگوی اســـطوره‌ای، ویژگی حکومت ضـــحاک روزگار خویش را گسـترش بدی می‌داند. شـعر، از ویژگی روایی بهره‌برده‌اسـت و شـاعر خود راوی و نظاره‌گر در داسـتان اسـت. «برجسته‌سازی از رهگذر کهن‌گرایی در سروده‌های حمید مصـدق گسـترده و متنوع است که بخشی از آن مربوط به ساخت‌های اسطوره‌ای کهن است» (یاسینی، مدرسی،۱۳۸٦:۱۳). رویکرد مصدق به دماوند و اسطوره‌های آن بر خلـاف بهـار کـه از مردم تهران گلـه‌مند و دلزده اســـت، ســـویهٔ رهایی‌بخش و ملی و هویت‌بخش برای مردم ایران، از پلیدی ضحاک زمان است.

۵-۵- خطبهٔ زمستانی نادر نادرپور

نادرپور (۱۳۰۸-۱۳۷۸ش) در شـعر «خطبه زمسـتانی: حماسه‌ای برای کوهسار البرز و قله‌اش دماوند» به گفتگو با البرز و دماوند به شـیوه خطابی و در قالب نیمایی پرداخته اسـت. این شـعر را در سه بخش می‌توان نگریست؛ نخست سویه طبیعی و آتشفشانی و هیمنه غرورآمیز آن:

ای آتشـی که شـعله‌کشـان از درون شـب/ برخاسـته به رقص/ اما بدل به سـنگ شدی در سـحرگهان/ ای یادگار خشم فروخورده زمین/ در روزگار گسترش ظلم آسمان/ ای معنی غرور (نادرپور،۱۳۸۲: ۹۱٤)

نادرپور سپس به جنبهٔ اساطیری البرزکوه اشاره می‌کند و آن را نقطه آغاز حماسه‌ها می‌داند و از کی‌قباد و داسـتان زال و سـیمرغ و ... سـخن می‌گوید. این موضـوع مبحث برکت‌بخشـی و ارتباط شـاه با کوه را به یاد می‌آورد که پیش از این، در اشـعار شاهنامه فردوسی به این مبحث پرداخته شد:

ای کوه پرشـکوه اسـاطیر باسـتان/ ای خانه قباد/ ای آشـیان سـنگی سیمرغ سرنوشت/ ای ســـرزمین کودکی زال پهلوان/ ای قلـه شـــگرف/ گور بی‌نشـــانـه جمشـــیـد تیره روز ... (همان:۹۱٤-۹۱۵)

شـاعر در بخش پایانی شعر، از تنهایی و غربت خود، اندوهگنانه، سخن گفته است. تاریخ سـرایش این شـعر ۱۹ دی ماه ۱۳۷۱ اسـت که وی دور از ایران و در غربت، می‌زیسته است و به قول همسرش واژه غربت در شعرهایش بسیار تکرار شده و غم آن زخمی عمیق بر دلش نشانده است:

اینجا غروب رنگ جنون دارد/ باران صـدای گریه تنهایی اسـت/ چشم ستارگان همه نابینا اسـت/ اینجا در این دیار/شـب در دل من اسـت/ اینجا چو من غریب غمینی نیسـت ... (همان:۷۸٦)

نادرپور با اندوه در شعر آینده‌ای در گذشته از روستایی در دامنه البرز یاد می‌کند که همه‌چیز کودکیش بوده است:

آن روستای دامنهٔ البرز/ کز خاوران به چشمه خورشید می‌رسید/ وز باختر به ماه/ جغرافیای کودکی من بود ... (همان:۸۳۹)

بنابراین، شـاعر آرزومند بازگشـت به دامان ایران و دیدار دوباره با کوه دماوند و طلوع خورشـید از ورای آن اسـت. غم غربت و دوری از وطن، بنیان سـرودن خطبه زمستانی بوده است، از این دیدگاه فلسفه و ماهیت سرودهٔ نادرپور و بهار تفاوت بنیادی دارد:

تنهاترین صـدای جهانم که هیچگاه/ از هیچ سـو به هیچ صدایی نمی‌رسم/ من در سکوت یخ‌زده این شـب سیاه/ تنهاترین صدایم و تنهاترین کسم/ تنهاتر از خدا .../ آیا من از دریچهٔ این غربت شـگفت/ بار دگر، برآمدن آفتاب را/ از گردهٔ فراخ تو خواهم دید/ آیا تو را دوباره توانم دید؟! (همان:۱٦٤)

٦-٦- سلامی به دماوند سروده شفیعی‌کدکنی

شـفیعی‌کدکنی (۱۳۱۸ش)، شـعر سـلامی به دماوند را در قالب شعر نو و نیمایی در تاریخ ۱۳۷۳/۱۲/۱۷ سروده است، آغاز این شعر، باران سحرگاهی پیش از برآمدن آفتاب در اسفندماه پایان سال است:

باران شب‌گیر اسفند/ شسته حریر هوا را/ در آبی بی‌کرانش/ بینی همه دورها را/ بر کرده سر از کرانه/ آن سو دماوند بشکوه/ آن مشعل جاودانه/ مانند آرش که جان را/ در تیر هشت و رها کرد ... (شفیعی‌کدکنی،۱۳۷٦: ۳۷۰)

باران سحرگاهی اسفند پاکی آسمان آبی را سبب می‌شود و در دل این هوای بی‌غبار و دود، دماوند با شکوه سر برمی‌آورد و نمایان می‌شود. بن‌مایه این تصویر به آسمان دودآلود و غباری تهران بازمی‌گردد که دیدن دماوند را دشوار می‌کند، بنابراین شعر نمادین آغاز می‌شود.

در بند دوم شاعر به اسطوره آرش پرداخته است و خود را به آرش مانند و همذات‌پنداری کرده است. نگاه شاعر در این تشبیه، بر پایهٔ آشنایی‌زدایی است. شفیعی‌کدکنی با نگاهی گله‌آمیز، به پراکندگی جمع یاران از سرزمین ایران و پخش‌شدن در دیگر دیاران پرداخته‌است. در آن حال، آرش‌وار با تمام روان و هستی، سلام و مهرورزی دور از وطن‌ها را به دماوند می‌رساند. در این بازخوانی داستان آرش، فرزندان از دماوند (وطن) دور شده‌اند و اندوهناک دورادور در اندیشه آنند اما در اسطوره آرش و پیوند آن با البرز، مردمان خواهان حفظ ایران از گزند توران و دشمنان هستند و از میهن آواره نشده‌اند.

دماوند در این شعر نیز به شیوه استعاری در معرض فراخوانی است. ترکیب تشبیهی (مشعل جاودانه) و ترکیب استعاری (ای دماوند خاموش) پیوند خاصی با مایه‌های اندیشه در این شعر دارد؛ شاعر به ویژگی آتشفشانی کوه دماوند توجه‌دارد که اکنون خاموش است و پاسخ سلام‌دهندگان را نمی‌تواند بدهد؛ اما از دیگر سو، جاودانه مشعل است! تناقض دو ترکیب آشکار است. نگاه شاعر در تعبیر اخیر به ارزش هویت‌بخشی دماوند و پیوستگی آن با اساطیر کهن که نقش بنیادی در فرهنگ ایرانی دارد، بازمی‌گردد. هرچند یاران یا بسیاری از ایران پراکنده شده‌اند اما شاعر به نمایندگی آنها و به یاد آنها

-کز دل نگردند هرگز فراموش- آرش‌وار پیوستگیشان با دماوند (ایران) را فریاد زده است.

در سنجش شعر سلامی به دماوند و دماوندیّه‌های بهار می‌توان گفت، هر دو شاعر با شیوه خطابی و استعاری با دماوند سخن گفته و به آن نگریسته‌اند. ارزش نمادین و اسطوره‌ای دماوند، محور تصویرها و اندیشهٔ هر دو شاعر بوده است، به همین سبب نماد نقش برجسته‌ای در کلامشان یافته است. اما قالب شعر شفیعی‌کدکنی، شعر نو و نیمایی است و حجم آن بسیار کمتر از ابیات قصاید دماوندیّه ملک‌الشعراء است و بنابراین، گسترهٔ تصاویر و مضامین دماوندیّهٔ بهار بیشتر و گوناگون‌تر است. شفیعی‌کدکنی با سرآغاز کوتاه و با معنای باران سحرگاهی و هوای پاک به دماوند پرداخته؛ اما بهار، یکراست با دماوند سخن‌گفته است. محور اندیشه بهار گله‌مندی از نابسامانی‌های جامعه خود و تهران است ولی پایه اندیشه شفیعی‌کدکنی دردمندی از دوری ایرانیان و خود شاعر از میهن (دماوند) است. پس دماوند در کلام وی، اعتبار هویت‌بخش برای شاعر و مردم ایران یافته است و به همین دلیل شاعر در نقش آرش کمان‌گیر آشکار شده است. در شعر بهار این کلان‌نگری هویتی دیده نمی‌شود و به دیگراسطوره‌های پیونددار با دماوند چون دیو سپید پرداخته شده است.

۷-۷- چکامه دماوند سرودهٔ قدمعلی سرامی

قدمعلی سرامی (۱۳۲۲ش) از دیگر شاعران معاصر است که چکامه‌ای در گفتگو با دماوند سروده است که آن را در مجموعه اشعار «تا زادن بامداد باید خواند»، در سال ۱۳۸۱ چاپ شده است. موضوع بنیادی آن گفتگو اندوه‌بار و شکایت شاعر از جامعه و روزگار ناشایست است که گویی ضحاک و پلیدی‌هایش بر آن حاکم شده است. این چکامه شانزده بیتی، بدون‌مقدمهٔ مرسوم قصیده و با خطاب به دماوند آغاز شده است. سخن گفتن شاعر با دماوند با توجه به اسطوره ضحاک و خیزش فریدون و دربندکردن

ضـحاک در دماوند با آشـنایی‌زدایی رقم خورده اسـت. برپایهٔ باور اسـطوره‌ای کهن، ضـحاک تا پایان زمان در کوه دماوند باید دربند بماند؛ اما غفلت دماوند سـبب گریختن او و پخش تباهی در جهان شده است:

خـامـوش نشـسـتـه ای دمـاونـد ضـحـاک گـریـخـت آخـر از بـنـد
از دودهٔ آبـتـیـن کسـی نـیسـت تا باز نهـد به پای او بنـد

(سرامی،۱۳۸۱: ۵۷)

سـرامی بر پایه آشـنایی‌زدایی از اسـطورهٔ ضـحاک و دربند دماوند و همذات‌پنداری خود با دماوند در درد و اندوهی که به سـبب شـرایط نابسـامان جامعه وجودش را می‌فشـارد، چکامه را سروده است. دماوند در حقیقت، آتشفشانی خاموش است و شاعر بـا توجـه بـه این نکتـه، همذات‌پنداری خود را رقم می‌زند و دماوند را به فوران دوباره وامی‌دارد. شـاعر خشم و اندوه خود را فروخورده و دماوند نیز که در خاموشی (خواب غفلت) زمینه گریختن ضـحاک و پخش پلیدی را سـبب شـده، خشـم آتشـین خود را فروخورده است. بنابراین، سرامی خواهان انفجار و جوشش آن است تا همه بسوزند اما گرفتار بیورسپ نمانند:

در سـینـه حـریق اندرون را تـا چنـد توان نهفـت؟ تـا چنـد؟
اندیشـهٔ آخـرین دوا کـن باید شـبی آتشـی پراکـند
در شـعلـه خود بسـوز و ما را افسـردهٔ بیورسـپ مپسـند

(همان)

بیداری و فوران دماوند ارتباط خاص با خورشـید و آسـمان نیز می‌یابد که گویی فرزند خود، زمین و دردمندان گرفتار تاریکی و سـیاهی ضـحاک را فراموش‌کرده‌اند. بن‌مایه و ژرف‌سـاخت این نگاه، به پیوند کهن ایزد مهر با البرز که دماوند را در دل خود دارد و خورشـید بازمی‌گردد. نخسـت باید توجه داشت، «خورشید نماد گرما، نور، مهر، دوسـتی، روزی و دلدار اسـت و سـبب آن، نمادین‌بودن آن برای مفهومی از مهر است» (حسنوند و همکاران، ۱۳۸۵: ۱۱۱).

در نوشـــته‌هـای پهلوی اهورامزدا مهر را بر فراز کوه البرز ســـکونت داده اســـت (عفیفی،۱۳۷٤: ٦۲۵). در اوسـتا نیز به سکونت مهر در کوه البرز اشاره شده و از همانجا است که روشنی روز را به ارمغان می‌آورد (دوستخواه،۱۳۹٤: ۳۵٦).

ای زنـــــده به گـــــور شعـــــلهٔ پاک　　برخیـــــز و به آســـــــمان بپـــیوند
دیریسـت که هرزه گرد خورشیـــــــد　　بـرده اســـت زیـاد، خـویش و پیونـد
او مـــــــادر خـــــاک نیسـت انگار　　وی را مـــــــن و تو نه ایـــم فرزند
او را بکَـــــن از زبـــــر به زیـــــر آر　　شاید بزدایـــد از زمیـــــــن گنـــــد

(همان)

ســـرامی در ترکیب مادر خاک نیز به باور کهن تأثیر آســـمان‌ها و صـــور فلکی در پیدایش زمین توجه داشـته است، «افلاک در تکوین موجودات عالم کون و فساد و نحوه وقوع حوادث این جهـان نقش عمـده‌ای دارند و چنان اســـت که گویی افلاک به منزله پدران (آباء) و عناصـــر از حیث انفعال و پذیرندگی به مثابه مادران (امّهات) و اجســـام عنصـری در حکم فرزندان ایشان (موالید) از این روست که افلاک را پدران خوانده‌اند و عنصـرها را مادران و آنچه را آنها زاییده‌اند، فرزندان» (قطب‌الدّین‌شـیرازی،۱۳۱٤ق: ج۱، ٤۱۸).

ناآگاهی، ناسـپاسـی و آزمندی مردم زمینه گرفتاری آنها و بازتولید ساختار ضحاکی در جامعه است. در این بیت به خوبی این نکته دریافت می شود:

مســـتـــــوجب دوزخ اســـــــت ناچار　　هر کو بـه بهشـــت نیســـت خرســـند

(سرامی،۱۳۸۱: ۵۷)

شـــاعر در واقع، اجتماع روزگار خود را توصـــیف می‌کند که مردمان در شـــرایط بـه‌ســـامـانی بوده‌انـد امـا قـدر آن را نـدانسـتـه‌انـد و همین نـادانی، آنان را به دوزخ گرفتارکرده‌اسـت. دوزخ جامعه، چیزی جز ظهور دوباره ضحاک و تباهی‌های آن نیست. ژرف‌ساخت این بیت ذهن را به داستان جمشید و ضحاک رهنمون می‌کند، زیرا مردمان آن روزگار در بهشـتی زندگی می‌کردند اما سـپاسـگزار نبودند و ارزش آن را نفهمیدند

پس بـه امیـد زندگی بهتر و پر نعمت‌تر و بی‌زحمت‌تر فریب ضـــحاک را خوردند و به دوره‌ای سیاه و پرستم گرفتار شدند.

خاموشـی و خواب (ناآگاهی) موضوعی است که دماوند گرفتار آن شده و در نتیجه جامعه و روزگار شـاعر نیز به آن آلوده شـده‌اند، بیداری دماوند برابر اسـت با آگاهی و هشـیاری مردمان ایران. شـاعر به کوه دماوند به‌شـدت اعتراض می‌کند که چرا خاموش نشسته و از او می‌خواهد تا از خواب بوشاسبی یا خواب دیوی بیدار شود.

یکی از ویژگی‌های دیوان، داشتن خواب عمیق و طولانی است که در اساطیر ایرانی، منفی و از خویشـکاری‌های اهریمنی شـمرده شـده‌اسـت؛ زیرا چنین خواب‌هایی سـبب تنبلی و بیماری افراد و جامعه می‌شـــود (واحددوســـت،۱۳۷۹: ۱۹٦).بر پایهٔ اندیشـــه اسـاطیری، خواب طولانی و عمیق، یادآور خواب بوشاسپی در اوستا است (هینلز،۱۳۹۳: ۱۲۹).

در مهریشـت بند ۹۷ آمده اسـت: بوشـاسپ درازدست در مقابل او (مهر) به هراس افتد. در اشـتادیشـت بند ۲ آمده اسـت که (فر ایرانی) بوشاسپ خواب‌آلوده را شکست دهد (پورداوود،۱۳٤۷: ٤۷٦-٤۹٦). ســرامی نیز به دلیل خاموشـــی و خواب عمیق کوه دماوند، آن را به سـبب انجام یک کار اهریمنی سـرزنش می‌کند و از او می‌خواهد که بر این خواب غلبه کرده و بیدار شود:

تا چند میان گـــــور خفـــــــتن　　لـختـی بـایـد زخـــــواب دل کنـد
فوّارگی کهـــــــن ز ســـــــر گیر　　لـب بـاز گشـــاده کـن بـه لـبـخـنـد
بـگـذار زمـیـن رود بـه مـعـــــراج　　در لحـــــــظه بعثـــت دمـــاوند

(سرامی،۱۳۸۱: ۵۷)

پایان این چکامه با اشـاره به بعثت پیامبر و معراج اسـت اما سرامی آن را با خیزش دماوند پیوند زده اسـت. دماوند بار دیگر خورشید، نور و گرمای آن را با مردمان گرفتار تاریکی آشتی می‌دهد و زمینه عروج آنها به اوج‌ها را فراهم خواهد کرد.

در هم‌سنجی دماوندیّه‌های بهار و چکامه دماوند سرامی می‌توان گفت شمار ابیات سروده‌های بهار بسیار بیشتر از شعر سرامی است اما پرداختن به اسطوره‌های ایران کهن و دماوند که هویت‌بخش ایرانیان است و چاره‌جویی از آن برای گره‌گشایی از گرفتاری‌ها و رهایی از تباهی‌های ایران امروز، همانند است. تعداد ابیات چکامه سرامی اندک‌تر است اما بافت اسطوره‌ای منسجم‌تری در آن می‌بینیم.

سرامی نیز چون بهار شعر خود را با شیوه خطابی، استعاری، مستقیم و بی‌مقدمهٔ مرسوم قصیده آغاز می‌کند و با گفتگو با دماوند اندوه و گله‌مندی از وضع جامعه را بیان می‌کند. نگاه دو شاعر به موضوع مذهب از سویی همگون است: سرامی و بهار، شعر خود را با دادخواهی و گله با دماوند آغاز می‌کنند. بهار در دماوندیّه نخست، به امام رضا (ع) پناه می‌برد و چارهٔ تیره‌روزی‌ها را نزد آن امام می‌یابد اما سرامی در بیت آخر شعر خود، به بعثت پیامبر و معراج وی اشاره می‌کند اما بعثت راستین را در خروش رهایی بخش دماوند دیده و نتیجه بیداری دماوند را معراج مردم ایران می‌بیند.

نتیجه‌گیری

کوه‌ها از دیرباز تا کنون الهام‌بخش شاعران برای سرودن اشعار بوده‌اند. از آنجا که عنصر کوه جلوه‌ای خاص و آرمانی در اسطوره، دین و فرهنگ دارد، در شعر شاعران فارسی‌زبان نیز نمود یافته‌اند. همچنین به دلیل این که از سطح زمین فاصله دارند و به آسمان نزدیک‌تر هستند، نماد عروج و پیشرفت به شمار می‌روند و به همین دلیل جلوه‌ای مقدس یافته‌اند.

کوه دماوند از جمله کوه‌های اسطوره‌ای ایران است که علاوه بر متون ایران باستان، در شعر شاعران فارسی‌زبان نیز به شیوه‌های گوناگون و معانی مختلف نمود یافته‌است و هر یک از شاعران با توجه به وضع اجتماعی و سیاسی زمان خویش از این کوه اسطوره‌ای بهره گرفته‌اند.

در میان شاعران معاصر نیز بهار، مشیری، مصدق، کسرایی، شفیعی‌کدکنی، سرامی و نادرپور به گفتگو با کوه دماوند پرداخته‌اند. وجه مشترک این شاعران توجه به سویه‌های اساطیری دماوند و کارکردهای نمادین این کوه است که شاعران یادشده، بر پایه شرایط زمانی که در آن جامعه و مردم را گرفتار ستم و نابسامانی‌های سیاسی دیده‌اند با همذات‌پنداری با دماوند و آشنایی‌زدایی از اساطیر آن، راه رهایی ایران را در آن جسته‌اند. نقش بنیانی دماوند و پیوند آن با ایران کهن و شکوه و گیرایی چشم‌نواز آن با هویت ایرانی گره‌خورده است، به همین سبب در شعر این شاعران هویت‌بخشی دماوند جایگاه خاص دارد.

می‌توان گفت موضوع شعر نادرپور ناهمگون با دیگر دماوندسروده‌ها است، زیرا مایه شعر وی دوری از وطن و غم غربت بوده است؛ هرچند نادرپور نیز شیفته سیمای طبیعی دماوند و پیوند آن با اساطیر ایران و هویت‌بخشی آن نیز است. تفاوت دماوندیّه‌های ملک‌الشعراء با شاعران مورد بحث این است که نگرشی فراگیر و ملی نداشته و دلزده و گله‌مند از تهران، به گفتگو با دماوند پرداخته و چاره جسته است. می‌توان گفت شاعران مورد گفتگو در این پژوهش به نحوی از دماوندیّه‌های ملک‌الشعراء بهار به سبب فضل تقدم اثر پذیرفته اما هر کدام سبک و شیوه خاص خود، دماوند را به تماشا و گفتگو نشسته‌اند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آموزگار، ژاله (۱۳۹۳)، تاریخ اساطیری ایران، تهران: سمت.

۲. اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۸۹)، از این اوستا، چاپ هجدهم، تهران: زمستان.

۳. اصیل، حجت‌الله (۱۳۸۱)، آرمانشهر در اندیشه ایرانی، چاپ دوم، تهران: نی.

٤. باقری، مهری (۱۳۸۹)، دین‌های ایران باستان، چاپ چهارم، تهران: قطره.

۵. بهار، محمّدتقی (۱۳۵٤)، دیوان اشعار ملک‌الشعراء بهار (قصاید، مسمطات، ترکیب‌بندها و ترجیع‌بندها)، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

٦. بهار، مهرداد (۱۳۸۰)، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: توس.

۷. پورداوود، ابراهیم (۱۳۰۷)، ادبیات مزدیسنا: یشت‌ها، بمبئی: انتشارات انجمن زرتشتیان ایرانی بمبئی.

۸. پورداوود، ابراهیم (۱۳٤۷)، یشت‌ها، چاپ دوم، تهران: طهوری.

۹. حسین‌پور چافی، علی (۱۳۸۷)، جریان‌های شعری معاصر: از کودتا(۱۳۳۲) تا انقلاب(۱۳۵۷)، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

۱۰. دیاکونوف، ایگور میخائیلوویچ (۱۳۸۳)، تاریخ ماد، ترجمه کریم کشاورز، چاپ هفتم، تهران: علمی-فرهنگی.

۱۱. دوستخواه، جلیل (۱۳۹۲)، اوستا: کهن‌ترین سرودها و متنهای ایرانی، چاپ هفدهم، تهران: مروارید.

۱۲. رضی، هاشم (۱۳۸۱)، دانشنامه ایران باستان، تهران: سخن.

۱۳. سرامی، قدمعلی (۱۳۸۱)، تا زادن بامداد باید خواند، تهران: حدیث امروز.

۱٤. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷٦)، هزاره دوّم آهوی کوهی، تهران: سخن.

۱۵. شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۸)، فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایلی، چاپ سوم، تهران: جیحون.

۱٦. عفیفی، رحیم (۱۳۷٤)، اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی، تهران: توس.

۱۷. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۳)، شاهنامه، پیرایش جلال خالقی‌مطلق، تهران: سخن.

۱۸. قطب‌الدّین‌شیرازی، محمود ابن مسعود (۱۳۱٤ق)، شرح حکمت‌الاشراق، تصحیح شیخ اسدالله یزدی، تهران: حکمت.

۱۹. کریمی، اصغر (۱۳۹٦)، دانشنامه فرهنگ مردم ایران، مولف: محمدکاظم موسوی‌بجنوردی، ناشر: مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی، جلد ٤، مدخل زمستان، صص ۷۷۱ ـ ۷۷۳.

۲۰. کسرایی، سیاوش (۱۳۸٦)، از آوا تا هوای آفتاب: مجموعه اشعار، چاپ دوم، تهران: کتاب نادر.

۲۱. ـــــــــــــــ (۱۳۸٤)، از خونِ سیاوش: منتخب سیزده دفترشعر، چاپ چهارم، تهران: سخن.

۲۲. ـــــــــــــــ (۱۳۸۰)، تراشه‌های تبر: مجموعه شعر، چاپ دوم، تهران: کتاب نادر.

۲۳. لنگرودی، شمس (۱۳۷۰)، تاریخ تحلیلی شعر نو، تهران: نشر مرکز.

۲٤. مختاریان، بهار (۱۳۹۲)، درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه، چاپ دوم، تهران: آگه.

۲۵. مستوفی، حمدالله (۱۳۸۱)، نزهة القلوب، به کوشش محمّد دبیرسیاقی، قزوین: حدیث امروز.

۲٦. مشیری، فریدون (۱۳۸٤)، بازتاب نفس صبحدمان، چاپ چهارم، تهران: چشمه.

۲۷. ـــــــــــ (۱۳۸۷)، از خاموشی، چاپ هفتم، تهران: چشمه.

۲۸. ـــــــــــــــ (۱۳۹۸)، از دریچه ماه (شعرهای چاپ نشده)، چاپ ششم، تهران: چشمه.

۲۹. مصدق، حمید (۱۳۹۷)، مجموعه اشعار، چاپ چهاردهم، تهران: نگاه.

۳۰. مصطفوی، علی‌اصغر (۱۳٦۹)، اسطوره قربانی، تهران: مؤلف.

۳۱. مناسک، جی و سویمی، م (۱۳۵٤)، اساطیر ملل آسیایی: اساطیر پارسی و چینی، ترجمه محمود مصور رحمانی و خسرو پورحسینی، تهران: مازیار.

۳۲. نادرپور، نادر (۱۳۹۹)، مجموعه اشعار، چاپ چهاردهم، تهران: نگاه.

۳۳. واحددوست، مهوش (۱۳۷۹)، نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی، تهران: سروش.

۳٤. هال، جیمز (۱۳۹۰)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، چاپ پنجم، تهران: فرهنگ معاصر.

۳۵. هینلز، جان‌راسل (۱۳۹۳)، شناخت اساطیر ایران، ترجمه محمدحسین باجلان‌فرخی، چاپ چهارم، تهران: اساطیر.

۳٦. هینلز، جان‌راسل (۱۳٦۸)، شناخت اساطیر ایران، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، کتابسرای بابل و نشر چشمه.

۳۷. یونگ، کارل‌گوستاو (۱۳۸۹)، انسان و سمبول‌هایش، ترجمه محمود سلطانیه، چاپ هفتم، تهران: جامی.

ب) مقالات

۱. آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸)، «نکته‌هایی از روایات پایان کار ضحاک»، کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، دوره ۱۰، شماره ۱۸، صص۹-٤۸.

۲. باباصفری، علی‌اصغر و محمدامین محمدپور (۱۳۹٤)، «برسی و تحلیل ویژگی‌های محتوایی و زبانی اشعار حماسی سیاوش کسرایی»، زبان و ادبیات فارسی(نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)، سال٦٨، مسلسل ۲۳۲، صص۱-۱۵.

۳. داودی‌مقدم، فریده (۱۳۹٤)، «تحلیل روایت اسطوره‌ای منظومهٔ آرش کمانگیر»، ادب‌پژوهی، دوره ۹، شماره ۳۲، صص ۱۲۷-۱٤۹.

٤. سپهر، محمدعلی (۱۳۸۷)، «چیستی وحدت اجتماعی و اهداف آن»، پژوهش‌های اجتماعی اسلامی، شماره ٦۹، صص ۱۳ـ۳٤.

۵. فکوهی، ناصر (۱۳۷۹)، «تحلیلی ساختی از یک اسطورهٔ سیاسی، اسطوره «وای» در فرهنگ ایرانی و همتایان غیر ایرانی آن»، نامه علوم اجتماعی، دوره ۱٦، شماره ۱٦، صص ۱۳۷ـ۱٦٦.

٦. لسان، حسین (۱۳۵۵)، «قربانی از روزگار کهن تا امروز»، هنر و مردم، شماره ۱٦۷، صص ٦۰ـ۷۰.

۸. مظفری، سولماز و عاطفه عبدالملکی (۱۳۹۸). «بررسی شخصیت‌انگاری در اشعار فریدون مشیری با تکیه بر کتاب سه‌دفتر»، دوفصلنامه علوم ادبی (پژوهش‌های دستوری و بلاغی)، دوره ۹، شماره ۱٦، صص ۲۸۱ـ۳۰۷.

۹. یاسینی، امید و فاطمه مدرسی (۱۳۸٦).«باستان‌گرایی در شعر حمید مصدق». کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، دوره ۸، شماره ۱٤، صص۱۱-٤۲.

Reference List in English

Books

Afifi, R. (1995). *Iranian mythology and culture in Pahlavi writings*, Toos. [in Persian]

Akhavan Sales, M. (2010). *From this Avesta*, Zemestan. [in Persian]
Amoozgar, J. (2014). *Mythological history of Iran*, Samt. [in Persian]
Asil, H. (2002). *Utopia in Iranian thought*, Nashreney. [in Persian]
Bagheri, M. (2010). *Iranian religions in pre-Islamic period*, Qatreh.
Bahar, M. (2003). *A research in Iranian mythology* (First part), Toos. [in Persian]
Bahar, M. T. (1975). *Divan Malek osh-Sho'arā Bahār*, Vol. 1 & 2, Amir Kabir. [in Persian]
Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2008). *Dictionnaire des symboles: mythes, reves, coutumes* (S. Fazaeli, Trans.), Vol. 1-5, Jeihoon. [in Persian]
Diakonoff, I. M. (2013). *History of media* (K. Keshavarz, Trans.), Elmifarhangi. (Original work published) [in Persian]
Dostkhah, J. (2013). *Avesta: The ancient Iranian hymns*, Morvarid. [in Persian]
Ferdowsi, A. (2013). *Shahnameh* (J. Khaleghi-Motalaq, Ed.), Vol. 1-2, Sokhan. [in Persian]
Hall, J. (2011). *Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art*, (R. Behzadi, Trans.), Farhange Moaser. [in Persian]
Hosseinpour Jafi, A. (2008). *Contemporary poetic trends*, Amir Kabir. [in Persian]
Hinnells, J. R. (1989). *Persian mythology* (J. Amozgar & A. Tafazoli, Trans.), Ketabsara babol and Cheshmeh. [in Persian]
Hinnells, J. R. (2014). *Persain mythology* (M. H. Bajlan Farrokhi, Trans.), Asatir. (Original work published 1985) [in Persian]
Jung, C. G. (2010). *Man and his symbols* (M. Soltanieh, Trans.), Jami. [in Persian]
Karimi, Asghar (2016). "Encyclopedia of Iranian People's Culture". Author: Mohammad Kazem Mousavi Bejnovrdi. Publisher: Center for the Great Islamic Encyclopaedia. Volume 4. The entry of winter. [in Persian]
Kasraei, S. (2007). *Az Ava ta Havaye Aftab: Collection of poems*, Ketabe Nader. [in Persian]
Kesarai, S. (2001). *Tarashehhaye tabar: Collection of poems*, Ketabe Nader. [in Persian]
Kesarai, S. (2004). *From the blood of Siavash: Selected from thirteen books of poetry*, Sokhan. [in Persian]
Langroudi, S. (1991). *Analytical history of new poetry*, Nashre Markaz. [in Persian]
Manasek, J., & Swaimi, M. (1975). *Mythology of Asian nations: Persian and Chinese mythology* (M. Mosevar Rahmani & K. Pourhosseini, Trans.), Maziar. [in Persian]

Mokhtarian, B. (2012). *An introduction to the mythological structure of Shahnameh*, Agah. [in Persian]
Moshiri, F. (2004). *Reflection of morning breath*, Vol. 1 & 2, Cheshmeh. [in Persian]
Moshiri, F. (2008). *From Silence*, Cheshmeh. [in Persian]
Moshiri, F. (2018). *From the window of the moon (unpublished poems)*, Cheshmeh. [in Persian]
Mossadegh, H. (2017). *Collection of Poems*, Negah. [in Persian]
Mostafavi, A. A. (1990). *The myth of the victim*, Moalef. [in Persian]
Mustawfi, H. (2011). *Nuzhat al-Qulub* (M. Dabirsiaghi), Hadithe emrooz. [in Persian]
Naderpour, N. (2019). *Collection of Poems*, Negah. [in Persian]
Poordawood, I. (1928). *The literature of Mazdeyasna: Yashtha*, Iranian Zoroastrian Association of Mumbai. [in Persian]
Poordawood, I. (1995). *Yashtha*, Vol. 1 & 2, Tahoori. [in Persian]
Qutb al-Din al-Shirazi, M. M. (1896). *Description of Hikmat al-Ishraq* (S. A. Yazdi, Ed.). Tehran: Hekmat. [in Persian]
Razi, H. (2002). *Encyclopedia of ancient Iran*, Vol. 1, Sokhan. [in Persian]
Sarami, Q. (2002). *It should be read until morning*, Hadithe Emrooz. [in Persian]
Shafiei Kadkani, M. R. (1997). *The second millennium of mountain deer*, Sokhan. [in Persian]
Vahed Doost, M. (2000). *The mythological Symbols in Shahname of Ferdowsi*, Soroush. [in Persian]

Journals

Aidanloo, S. (2009). An Investigation on Zahhak's Fate. *Journal of Kavoshnameh in Persian Language and Literature*, *10*(18), 9-48. doi: 10.29252/kavosh.2009.2463 [in Persian]
Babasafari, A. A., & Mohammadpour, M. A. (2014). Content and linguistic analysis of Siavash Kasraei's epic poems. *Journal of Persian Language & Literature (Former Journal of the Faculty of Literature, University of Tabriz)*, *68*(232), 1-15. [in Persian]
Davoudi Moghaddam, F. (2015). Analysis of the Mythical Narrative Arash-e Kamāngir. *Journal of Adab Pazhuhi*, *9*(32), 127-149. [in Persian]
Fakuhi, N. (2000). A structural analysis of a political myth, the myth of woe in Iranian culture and its non-Iranian counterparts. *Journal of Social science letter*, *16*(16), 137-166. [in Persian]
Lesan, H. (1976). Sacrifice from ancient times to today, *Journal of Art and people,167*, 60-70. [in Persian]

Mozaffari, S., & Abdolmaleki, A. (2020). Personification in the Poems of Fereydoon Mushiri Relying on His Book "Seh Daftar". *Rhetoric and Grammar Studies, 9*(16), 281-307. doi: 10.22091/jls.2020.4679.1204 [in Persian]

Sepehr, M. A. (2008). What is social unity and its goals. *Islamic social studies, 69*, 13-34. [in Persian]

Yasini, O., & Modaresi, F. (2007). Archaism in Hamid Mosadegh's Poetry. *Journal of Kavoshnameh in Persian Language and Literature, 8*(14), 11-42. doi: 10.29252/kavosh.2007.2366 [in Persian]

A qualitative analysis of the dialogue with Mount Damavand in contemporary Persian poetry *

Toran Farrokhi
Master student of Persian language and literature,
Yasouj University
Dr. Mohammad Hossein Nikdarasl[1]
Associate Professor of Persian Language and Literature,
Yasouj University

Abstract
Since long, mountains have been natural phenomena with a special place in mythological and religious beliefs. Damavand, as the highest peak of the Alborz Mountains in Iran, has a significant connection with the myths and ancient religious beliefs of Iranians. This mountain looks picturesque, so it has featured prominently in literary works from the past to the present. In the contemporary literature, Damavand has cast its shadow on many other poeticized subjects. In this regard, one may refer to the two odes of Damavandiyeh composed by Malik al-Shaarai Bahar. After Bahar, Siavash Kasrai, Fereydoon Moshiri, Hamid Mossadegh, Nader Naderpour, Mohammad Reza Shafii Kadkani, and Qadamali Sarami have conversed with Damavand in poems. The mythological and symbolic aspects of Damavand and its relevance with identity and nationalism in accordance with the conditions of Iran in the last century have been the basis of these poetic compositions. Sadness and heartbreak from the disorder of the society and the conditions of the people of the time, the August 28 coup and its ominous effects on Iranian intellectuals and poets, oppression and tyranny, distance from the homeland and the sadness of exile, the confusion of Iranians and their return to their true selves and their lost identity, as well as the empathy and unity of Iranians in Anti-Zahakism poetry of the contemporary poets about Damavand have become a guide for Iranians. In the pe research, we have qualitatively analyzed the approaches, motivations, and artistic, intellectual and stylistic attitudes of the poets towards Damavand.

Keywords: Alborz Mountain, Damavand mountain, Contemporary poets, Myth.

* Date of receiving: 2021/9/1 Date of final accepting: 2022/12/5
- email of responsible writer: mnikdarasl@mail.yu.ac.ir

Different meanings and other slang words and combinations in Jalal Al Ahmad's articles *

Mohammad Sedighiyan
Ph.D. student of Persian language and literature of Azad Saveh University
Dr. Reza Fahimi[1]
Dr. Manijeh Fallahi
Assistant Professor of the Department of Persian Language and Literature at Azad Saveh University

Abstract

Jalal Al Ahmad (1302-1348) is one of the writers who tries to awaken people and reveal their pains in his works. He aims to bring the society out of stagnation and force it to strive. Al-Ahmed's audience is the general public, so he uses the common language of the people as the most important factor in communicating with them. In language, including vernacular, words are used to convey meaning, and in other words, language only expresses the intention of the author or speaker; Therefore, Al-Ahmad has used popular words and combinations in addition to the common meaning in a different meaning and concept that he intended to express. It includes the different meanings of those words and combinations that have been recorded in different cultures and used by Al-Ahmed in a new meaning. or words and combinations that have not been recorded in cultures and used by Al-Ahmed in a non-common meaning and sense. In this article, the common words and combinations of Al-Ahmad from this point of view in his articles in his three books "Seven Articles" and "Three-Year Performance" and "Hasty Evaluation" are collected, categorized and from the perspective of rhetoric (meanings, expression, Badi) has been analyzed.

Keywords: Jalal Al-e Ahmad, Vernacular language, Seven articles, Three-year performance, Accelerated evaluation.

* Date of receiving: 2022/5/8 Date of final accepting: 2023/1/7
- email of responsible writer: fahimi.ltr@gmail.com

Studying Hossein Monzavi's Affectedness of Hafez's and Saadi's Ghazals Based on Transtextuality*

Zahra Ebrahimi
MA in Persian Language and Literature,
Vali-e-Asr University of Rafsanjan
Dr. Saeed Hatami[1]
Dr. Jalil Shakeri
Assistant Professors of Persian Language and Literature,
Vali-e-Asr University of Rafsanjan (AJ)

Abstract
Transtextuality is an approach that examines possible relationships between the text and other texts. Gérard Genet, a famous French literary theorist, and semiotician (2018 AD - 1930 AD), divided transtextuality into five categories: intertextuality, paratextuality, metatextuality, architextuality, and hypertextuality. Gérard Genet's precision regarding the description of the characteristics of hypertextuality and intertextuality in literary texts provides the possibility for researchers to distinguish these types of texts with a high degree of confidence despite the apparent similarity of poetic evidence-- something that might not have been possible without this theory. Based on an analytical-descriptive research method, the study compares Hossein Monzavi's ghazals with those of Hafez and Saadi firstly, to explain the extent of his affectedness from their ghazals, regarding each of the above types, and secondly, to reveal the methods that Monzavi noticed in each employment of the classical poets' ghazals. As the results show, hypertextality is the main arena of Monzavi's works and performances, especially its transformation type. Then, implicit intertextuality and internal authorial paratextuality are more important.

Keywords: Transtextuality, Gérard Genette, Hossein Monzavi, Saadi, Hafez.

* Date of receiving: 2021/11/1 Date of final accepting: 2022/12/5
- email of responsible writer: saeed.hatami@vru.ac.ir

Analysis of contrast in the uncertainty of meanings in postmodern sonnets: A case study of the lyric "What is the story of me and the denial of wine?" by Hafiz*

Dr. Mohammadreza Pashaei[1]
Associate professor, Department of Persian Language and Literature,
Farhangian University, Tehran, Iran
Dr. Saeed Ghasemi Porshkoh
PhD in Persian language and literature,
Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran

Abstract
Postmodern poetry or lyric is one of the contemporary poetic styles in which the poet uses various literary and rhetorical techniques to express his meanings poetically. It abounds in contradictions, and the audience faces multiple meanings and wanders in a world of contrasts. Since contrasts form the basis of the human mental structure, examining them can help to better understand literary works. The study of contrasts and their deconstruction is somehow related to the postmodern style of poetry and sonnet. In other words, contrasts introduce different meanings in the poem. The present descriptive-analytical research seeks to find out what tricks these contrasts play in sonnets and how they lead to semantic and, consequently, the uncertainty of meaning. It is concluded that contradiction, ambiguity and humor are among the consequential functions of contrast. Also, all of these cases alone or when overlapped push Hafez's sonnets close to postmodernism.

Keywords: Postmodern sonnet, Contrast, Figures of speech, Uncertainty of meaning, Hafez Shirazi.

* Date of receiving: 2022/6/16 Date of final accepting: 2022/12/5
- email of responsible writer: pashaei.reza@yahoo.com

Criticism of epic language in *Borzunameh* (old section)*

Dr. Hamed Bashiri Zirmanloo[1]
PhD graduate of Persian language and literature, Urmia University

Abstract
Examining the standard epic language, which is based on the theories of new criticism (especially formalism) and standard epic language, can be an efficient tool to measure and explain the specific functions of language in the literary genre of epic. In this regard, the present article has examined the system of *Borzunameh* based on this model and in the three main layers of the language. The book is close to standard epic language in the first layer (vocabulary, music, and structures) Although the works of art in the second layer are not as rich and creative as the epic language, they are completely consistent with the characteristics of epic texts, and the reader can easily reach the intended contents in those works through these two layers of language. The intellectual and content indicators in the third layer are very weak and inadequate compared to the standard epic language. This research was carried out by an analytical-descriptive method based on library studies, and the sample size was 500 verses from the beginning of *Borzunameh* epic.

Keywords: Linguistic criticism, Epic language, Ferdowsi' *Shahnameh*, *Borzunameh* (old section).

* Date of receiving: 2022/1/22 Date of final accepting: 2023/3/13
- email of responsible writer: zirmaanloo@yahoo.com

Application of transitive structures in the analysis of the personality type of the characters in the novel *Tarlan*[*]

Salman Goodarzi
MA student of Persian language and literature,
Allameh Tabatabai University
Dr. Batool Vaez[1]
Associate Professor of Persian language and literature,
Allameh Tabatabai University
Dr. Arastoo Mirani
Assistant professor of Health Psychology, Islamic Azad University,
Gorgan Branch

Abstract
Functional linguistics has universal parameters of transitivity, and analytical psychology has introduced psychological types by analyzing the psyche. Considering the transitivity parameters and the archaic nature of psychological types, we seek to analyze the relationship between the psychological types of two characters in novel Tarlan with regard to their "introversion" and "extroversion", the scale of transitivity in the dialogues, and the author's descriptions of the characters. The research question is ‘what role does language play to represent the story characters’ psychology?’. We used the personality typology by Jung and two theories by Hopper and Thompson about the structure and parameters of transitivity. As the data analysis showed, the dominant mental attitude of Tarlan is ‘introvert’ and that of Rana is ‘extrovert’. We then examined the transitivity of the dialogues and clauses of both characters. It was concluded that psychological traits not only shape the person’s disposition, behavior and character but also affect his or her language and how it is used. The clauses of the extroverted characters had higher transitivity, while those of the introverted characters were less transitive in most parameters.

Keywords: Psychological type, Transitivity, Structure, Extroversion, Introversion.

[*] Date of receiving: 2022/9/3 Date of final accepting: 2022/12/28
- email of responsible writer: batulvaez@yahoo.com

Contents
(English Abstracts of the Articles)

– Application of transitive structures in the analysis of the personality type of the characters in the novel *Tarlan* ……..…….……..….. 4
Salman Goodarzi, Dr. Batool Vaez, Dr. Arastoo Mirani
– Criticism of epic language in *Borzunameh* (old section) ……..…….....… 5
Dr. Hamed Bashiri Zirmanloo
– Analysis of contrast in the uncertainty of meanings in postmodern sonnets: A case study of the lyric "What is the story of me and the denial of wine?" by Hafiz ……...……. 6
Dr. Mohammadreza Pashaei, Dr. Saeed Ghasemi Porshkoh
– Studying Hossein Monzavi's Affectedness of Hafez's and Saadi's Ghazals Based on Transtextuality ……..…….…….…. 7
Zahra Ebrahimi, Dr. Saeed Hatami, Dr. Jalil Shakeri
– Different meanings and other slang words and combinations in Jalal Al Ahmad's articles …….……...… 8
Mohammad Sedighiyan, Dr. Reza Fahimi, Dr. Manijeh Fallahi
– A qualitative analysis of the dialogue with Mount Damavand in contemporary Persian poetry ……..……...… 9
Toran Farrokhi, Dr. Mohammad Hossein Nikdarasl

Address
Iran – Yazd
Yazd University, Faculty of Languages and Literature,
Email: Kavoshnameh@journals.yazduni.ac.ir
http://www.yazd.ac.ir
Yazd University
Department of Persian Language and Literature
Yazd-Iran
Telephone:
0098-35-31232096
Fax
0098-35-31232096

Kavoshnameh

Journal of Research in Persian Language & Literature

Volume 57

Kavoshnameh has been indexed
In (ISC) with its accompanied (IF)

According to the letter issued by the Director of Research Affaires Dept. of the **Regional Information Center for Science & Tecknology (RICeST), Kavoshnameh** has been **indexed in Islamic World Science Citation Center (ISC)** with its accompanied impact factor **(IF)**.

In The Name
Of God